CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

649-650

julio-agosto 2004

DOSSIERS:

Alejo Carpentier
Salvador Dalí

José María Eça de Queiroz
Correspondencia consular desde La Habana

Yves Bonnefoy
Octavio y Marie José

Cincuentenario de Eugenio d'Ors

Entrevista con Philippe Lejeune

Cartas de La Habana, Bogotá, Buenos Aires, Londres y Alemania

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRACIÓN: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 /13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.
San Alfonso 26, (La Fortuna) - Leganés Madrid

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISBN: 1131-6438 -NIPO: 028-04-001-X

Los índices de la revista pueden consultarase en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

649-650 ÍNDICE

DOSSIER
Alejo Carpentier

DOSSIER
Salvador Dalí

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA



Carpentier en la radio

DOSSIER
Alejo Carpentier
(1904-1980)

Coordinadora:
Hortensia Campanella



Carpentier me dijo*

César Leante

Nací en La Habana, en la calle Maloja, el 26 de diciembre de 1904[1]. Mi padre era francés, arquitecto, y mi madre, rusa, que había hecho estudios de medicina en Suiza. Vinieron a Cuba en 1902, por la única razón de que a mi padre le reventaba Europa. Estaba convencido de la decadencia europea y ansiaba vivir en un país joven, donde todo estuviera por hacer. Tenía puestos sus ojos en América. Cuba acababa de nacer a la independencia y le pareció el sitio ideal para radicarse. De otra parte, siempre le había interesado enormemente el mundo español; hablaba perfectamente este idioma y sus escritores predilectos eran españoles: Baroja, Galdós, Blasco Ibáñez... Con excepción de Anatole France, los consideraba muy superiores a los escritores franceses de aquella época; y en mi opinión no le faltaba razón. Era un apasionado de Baroja, pasión que me comunicó cuando empecé a leer, y en *El Siglo de las Luces* quizás pueda hallarse alguna referencia a las *Memorias de un hombre de acción,* pues, tal vez influido por Baroja siempre soñé en hacer un hombre de acción, un revolucionario, pero en América.

* *Esta entrevista se realizó en el salón de reuniones de la Editorial Nacional de Cuba, de la cual Alejo Carpentier es director; durante tres días Carpentier y yo hablamos allí varias horas. Nos sentamos a una mesa con tapa de cristal sobre la que yo tomaba mis notas, rodeados de mapas antiguos y reproducciones de Picasso y Gauguin que colgaban de las paredes, colecciones de libros publicados por la más grande editorial de Cuba, y un ambiente refrigerado. Pero Carpentier no permanecía mucho tiempo sentado; aparte de las llamadas telefónicas y los recados que entraban a darle –no muchos en honor a Pussy: su eficaz secretaria– se levantaba para dar cortos paseos por la sala, apoyar las manos en el respaldo de una silla o volver a tomar asiento, las piernas muy abiertas debajo del mueble. Procedía así cuando lo prolongado de la entrevista lo impacientaba, pues Carpentier es un hombre nervioso, de una visible intranquilidad, que expresan a las claras sus ojos redondos y enérgicos. Es alto, bastante corpulento –no obstante el asma que algo doblega sus hombros– y habla pronunciando guturalmente la erre. Sus respuestas son precisas, pero elude las cuestiones demasiado personales (al punto de no hablarme de ninguna mujer en su vida, –cosa que le reproché, pero no escribí– ni siquiera de su esposa de siempre, la estupenda Lilia Esteban). Tampoco es amigo de anécdotas, a pesar de que muchas de ellas le producen gran regocijo; y, por el contrario, afirma: «La vida no importa, es la obra lo que cuenta».*

La Habana, 1964.

[1] *Día de San Esteban, uno de los protagonistas de* El Siglo de las Luces, *que es el* alter ego *de Carpentier en esta novela. Nota posterior del autor.*

Como arquitecto, mi padre fue autor de multitud de edificios en La Habana, que todavía pueden verse, como la planta eléctrica de Tallapiedra, que si bien se examina es un edificio barroco con cuatro enormes chimeneas; el Trust Company, con sus sólidas columnas de granito como asegurando la solidez de su arca; el viejo Country Club y las primeras casas de este barrio, hacia donde se desplazó la burguesía criolla cuando la «negrada» comenzó a invadir el Vedado; el Parque Japonés del hoy restaurante 1830, con sus vericuetos y rincones tan propicios a las parejas...

Empecé a leer muy precozmente, pero mis lecturas no se diferenciaban de las de cualquier otro chico de mi edad: Salgari, Julio Verne, Dumas. Mi padre tenía una opípara biblioteca donde me refocilaba a mis anchas. Pero también me apasionaba el campo. Pasé toda mi infancia en una finca de Loma de Tierra y jugué a la pelota con el equipo del reparto El Cotorro. También empecé a escribir muy joven, a los doce años. Mis primeros escritos fueron novelas a imitación de Salgari; después escribí cuentos influido por France. Pero, cosa curiosa, desde mis primeros balbuceos siempre tuve la seguridad absoluta de que sería escritor. Por aquel entonces había en Cuba un verdadero culto por Anatole France, Hugo ya fastidiaba y se leía un poco a Zola. Estábamos bastante al día en literatura francesa gracias a un librero francés de apellido Morlhon, que se preocupaba por traer a Cuba las últimas novedades de Francia. En sus estantes podía encontrarse todo Rolland, y por él el cubano, tan retrasado en información, agarró a Proust apenas recibió éste el Premio Goncourt. En Cuba se leyó a Proust posiblemente antes que en cualquier otro país del continente. Por los años veinte, Miguel de Carrión me parecía el único escritor cubano importante.

Estudié bachillerato y arquitectura, que no terminé por motivos netamente personales. En 1921 comencé a hacer periodismo; escribí para el diario *La Discusión* una columna titulada «Obras famosas», donde resumía las obras más conocidas. Fue útil para mi carrera en la medida que es útil todo oficio que se elige por vocación, pero, sobre todo, fue muy útil para mí en aquel momento porque me pagaban y mi situación económica no era precisamente boyante. Me ligué al Grupo Minorista en 1923, es decir, desde su formación. A él pertenecían Rubén Martínez Villena, Roig de Leuchsenring, Gómez Wangüemert, Tallet, etcétera, y era un movimiento intelectual, pero también con la aspiración de sanear el ambiente político. Fue el deseo de acción política el que lanzó a Rubén a redactar la famosa *Protesta de los Trece*. Alfredo Zayas era presidente de la República y protestábamos contra la inmorali-

dad administrativa, el robo al tesoro público, la «botella»... Por eso mismo, al producirse el movimiento llamado «de los Veteranos y Patriotas», nos sumamos a él con entusiasmo. Pero todo aquel movimiento resultó una comedia, un vodevil de cuarta clase. Los dirigentes de ese movimiento resultaron unos tránsfugas. Se decía que había tanques escondidos en las Canteras de Carnoas, que pronto se produciría un desembarco... Pura patraña. El general García Vélez, el «jefe», estaba oculto en una casa del Vedado que toda la policía conocía. No lo detenían porque no les daba la gana o de tan inofensivo que lo consideraban. Recuerdo que una vez me llevaron a verlo cambiando siete veces de automóvil. Pues bien, a los pocos días volví a pasar en un taxi frente a la casa de los «siete cambios» y el chofer se viró hacia mí y me dijo. «¿Sabe usted quién se esconde ahí? El general García Vélez.» ¡Toda La Habana lo sabía!

Mi situación era de penuria y para cumplir ese oficio de ganarse la vida que todos tenemos que practicar, fui jefe de redacción de una revista comercial llamada *Hispania,* escribí una historia de los zapatos para el órgano oficial de la Unión de Fabricantes de Calzado y, entre nosotros, yo era hasta la «Jacqueline» de la sección de modas de la revista *Social.* Mi trabajo en *La Discusión* y en *Hispania* tuvo, sin embargo, una ventaja: que sus redacciones se encontraban en La Habana Vieja: la de *La Discusión* frente a la Catedral y la de *Hispania* en la Plaza del Cristo, que es uno de los lugares de La Habana que más amo. Siempre vuelvo a ella. Y mi conocimiento –casi perfecto– de la ciudad data de esta época y de la fascinación que sus casas y sus calles han ejercido siempre en mí. Cuanto más la miro más me interesa La Habana como ciudad y como lugar de acción de una novela. Pienso que es un escenario fabuloso para la creación novelística.

En 1924 fui nombrado jefe de redacción de la revista *Carteles* y mi vida se normalizó. Era un trabajo bastante rutinario, pero yo he sido toda mi vida un trabajador infatigable y he aprendido que de toda actividad humana es posible extraer una rica experiencia. Hice mi primer viaje a México –después he vuelto más de veinte veces– en 1926, invitado por el Gobierno mexicano. Se trataba de una convención de periodistas y se me dio un banquete por ser el jefe de redacción más joven de América. En México conocí a Torres Bodet, actual Secretario de Educación, a Orozco, a Diego Rivera... Mi amistad con Diego duró hasta su muerte. México fue el primer país extranjero que visité y siempre vuelvo a él con mucha alegría.

¡Écue-Yambo-0! desde la cárcel

Me encarcelaron en 1927 por firmar un manifiesto contra Machado. Siete meses estuve preso en la cárcel de Prado 1. Allí conocí a un tabaquero de nombre Joaquín Valdés que me enseñó a cantar *La Internacional.* La cárcel es dura, difícil de acostumbrarse a ella. El encierro, la falta de mujer, la inactividad, crean un estado de tensión nerviosa. Sobre todo en los primeros meses. Se vuelve uno irritable, se va a los puños por cualquier cosa. Yo, por ejemplo, recuerdo que me enredé en una riña con un preso político peruano porque, al referirme que su padre vivía de un oso amaestrado, le dije que la explotación del oso por el hombre era inmoral. Parece que aquello no le gustó y nos trabamos a golpes.

En prisión, empecé a escribir mi primera novela, *¡Écue-Yamba-Ó!* (voz lucumí que significa algo así corno «Dios, loado seas»). Me pusieron en libertad condicional: todos los lunes tenía que ir a firmar el libro de la cárcel. Ese mismo año, y al salir de prisión, Marinello, Mañach, Ichaso, Tallet y yo fundamos la *Revista de Avance.* A pesar de todo lo que se ha dicho, yo considero que era una revista pacata y muy mal orientada. No había una verdadera selección de los materiales que publicaba. Se tenía una vaga idea de que debía ser una suerte de órgano de las ideas nuevas: el cubismo en pintura, la poesía de vanguardia, las modernas tendencias musicales; pero como de costumbre padecíamos un atraso de años y así, por ejemplo, ignorábamos el surrealismo cuando éste entraba en su mejor fase. Existía, de otra parte, una fuerte corriente nacionalista. El espíritu de Diego Rivera presidía las artes plásticas y todo artista, en general, buscaba «plasmar lo nacional». Fue entonces cuando nació el término *afrocubano.* Caturla y Roldán empezaron a componer música utilizando los elementos negros y aparecieron los primeros trabajos de Fernando Ortiz. Fue, en fin, una toma de conciencia nacional. Con frecuencia asistíamos a los «rompimientos» (ceremonia de iniciación) ñáñigos en Regla. Yo escribí dos ballets, *La Rebambaramba* y *El milagro de Anaquillé,* con música de Roldán, que no llegaron a estrenarse porque tenían que salir negros a la escena. Esta onda nacionalista no era sólo local, sino mundial. Una mirada a la literatura de los años veinte al treinta nos lo revela: Panaït Istrati en Rusia, aunque fuera de ella, Ladislao Reymont, premio Nobel por *Los campesinos;* Knut Hamsun describiendo los fiords escandinavos; las novelas inglesas sobre los hombres de Arán. En América era la época de *Don Segundo Sombra* y *La vorágine.*

Me encontraba en libertad bajo fianza, como he dicho, pero vivía con el temor de que me volvieran a echar el guante. De ahí que pensara en ausentarme de Cuba unos dos años, hasta que se calmaran las persecuciones. En marzo de 1928 conocí a Robert Desnos, de paso por La Habana, y él me invitó a irme a París. El barco en que debíamos partir, el *«España»,* zarpaba a las doce, pero yo carecía de pasaporte, que me negaba el gobierno de Machado. Desnos arregló la cosa: había venido a Cuba a un congreso de periodistas y me dio todas sus identificaciones: un banderín, el sellito de la solapa... Así, pues, subí a bordo como Desnos. Cuando éste llegó trataron de detenerlo, no querían dejarlo subir; pero él escandalizó hasta que otros pasajeros lo identificaron y lo dejaron pasar. Una vez a bordo nadie se preocupó de mí. Me tomaron por un periodista más. Pero el problema que se presentaba ahora era cómo desembarcar en Francia sin ni siquiera un papel de identidad. Me acordé de que Mariano Brull era funcionario de la Embajada de Cuba en Francia y le envié un aerograma. Me contestó diciéndome que no me preocupara, que él lo arreglaría todo. Al desembarcar en Saint-Nazaire fui recibido por las autoridades francesas con todos los honores de un diplomático.

Los dos años que había proyectado vivir en París se extendieron a once. Desde mi llegada, Desnos me presentó a Breton, que me invitó a colaborar en *Revolution surréaliste.* En su redacción conocí a Aragon, Tzara, Éluard, Sadoul, Benjamin Peret y, en fin, a todo el grupo surrealista; a los pintores Chirico, Ives Tanguy y Picasso, que iba por allí a ratos. Chirico andaba siempre con un espejito que decía era un detector de fantasmas. Se lo ponía a uno delante para asegurarse de que no era un fantasma. Escribí relatos surrealistas, como «El estudiante», por ejemplo. Los escribía en francés, idioma que hablo desde niño, pero siempre se los daba a revisar a Desnos, pues nunca he podido sentir el ritmo interior de esta lengua. No obstante, me pareció una tarea vana mi esfuerzo surrealista. No iba a añadir nada a este movimiento. Tuve una reacción contraria. Sentí ardientemente el deseo de expresar el mundo americano. Aún no sabía cómo. Me alentaba lo difícil de la tarea por el desconocimiento de las esencias americanas. Me dediqué durante largos años a leer todo lo que podía sobre América, desde las *Cartas* de Cristóbal Colón pasando por el Inca Garcilaso, hasta los autores del siglo dieciocho. Por espacio de casi ocho años creo que no hice otra cosa que leer textos americanos. América se me presentaba como una enorme nebulosa, que yo trataba de entender porque tenía la oscura intuición de que mi obra se iba a desarrollar aquí, que iba a ser pro-

fundamente americana. Creo que al cabo de los años me hice una idea de lo que era este continente. He dicho que me aparté del surrealismo porque me pareció que no iba a aportar nada a él. Pero el surrealismo sí significó mucho para mí. Me enseñó a ver texturas, aspectos de la vida americana que no había advertido, envueltos como estábamos en la ola de nativismo traída por Güiraldes, Gallegos y José Eustasio Rivera. Comprendí que detrás de ese nativismo había algo más; lo que llamo los contextos: contexto telúrico y contexto épico-político; el que halle la relación entre ambos escribirá la novela americana.

En Francia escribí dos novelas cortas de asunto cubano, que no vieron ni verán jamás la luz de la imprenta, porque el escritor tiene que tener el coraje de echar polvo sobre muchas páginas aunque mucho esfuerzo le haya costado llenarlas. Terminé también *¡Écue-Yamba-Ó!* para cuya publicación, por la Editorial Espasa, me trasladé a Madrid en 1933. Esta primera novela mía es tal vez un intento fallido por el abuso de metáforas, de símiles mecánicos, de imágenes de un aborrecible mal gusto futurista y por esa falsa concepción de lo nacional que teníamos entonces los hombres de mi generación. Pero no todo es deplorable en ella. Salvo de la hecatombe los capítulos dedicados al «rompimiento» ñánigo. Fue grata mi estancia en Madrid a pesar de que bajé del tren con sólo veinte pesetas. Le pedí a Julio Álvarez del Vayo mis derechos de autor por la publicación de la novela y me pagó regiamente: mil pesetas. Con este dinero di un banquete a mis amigos. Y fue grata mi primera visita a la tierra española, sobre todo, porque allí trabé amistad con Lorca, Salinas, Marichalar, Pittaluga y muchos otros. Aunque siempre he detestado la vida de café –nunca la practiqué en París– por parecerme una abominable forma de perder el tiempo, de no hacer nada, confieso que pasé muy buenos ratos con García Lorca en la peña de la Taberna de Correos. Al año siguiente habría de producirse mi segunda visita a Madrid, especialmente invitado por Lorca para asistir al estreno de *Yerma,* y tres después, mi tercera, en circunstancias, ay, muy distintas.

Por supuesto que no todo fue literatura en París. Vivir es una necesidad que impone otras disciplinas. Mas no fueron repudiables las que yo practiqué y que me permitieron holgarme en una cómoda casa de la Place Dauphine. Fui director de los Estudios Foniric, donde se grababan discos y programas radiales, de tan alta calidad como la adaptación de *El libro de Colón,* de Paul Claudel, en la que actuó Jean-Louis Barrault, un cuento de Poe que adaptó Robert Desnos, la grabación del poema de Whitman «Saludo al mundo», en la que se utilizó por vez

primera una cinta magnética, o los poemas de Langston Hugues, Éluard, Aragon, Alberti, etcétera, dichos por sus propios autores. Me interesé por los problemas de sincronización musical y escribí una ópera con Edgar Varèse, padre de la música electrónica. Y, volviendo a la literatura, fui jefe de redacción de *Imán,* revista que, no obstante editarse en español, reunía a la mayoría de los escritores franceses. Las primeras traducciones de Jean Giono al español aparecieron en esta revista. Félix Pita Rodríguez fue el traductor. Sufragaba *Imán* la escritora argentina Elvira de Alvear, que tuvo que regresar bruscamente a su país, y la revista dejó de publicarse. Pero siendo yo todavía su jefe de redacción, Alberti me informó que en Java había un poeta muy interesante llamado Pablo Neruda. Le escribí preguntándole si tenía algún libro que publicar –pues *Imán* había devenido también editorial– y me mandó *Residencia en la tierra.* Creo que fui el primero en leer este libro capital de la poesía americana, que desde el primer momento hallé excelente. A Neruda se le pagaron sus derechos de autor, pero el libro no pudo publicarse por la clausura de *Imán.* Se lo envié a Bergamín, que lo editó en *Cruz y Raya* en 1934.

Volví a Cuba en 1936. La nostalgia de mi isla me rondaba hacía tiempo, y cuando vi otra vez sus costas, sus calles que tanto amo; cuando la tierra grumosa bajo mi pie me hizo entender que mi vida estaba aquí a pesar de mi ausencia, me dieron unas ganas enormes de quedarme. Pero mi vida estaba organizada en París, y, además, ¿qué podía hacer aquí un escritor donde hasta este término era un insulto? Mi regreso a Francia se produjo en un buque de carga y un ciclón nos azotó en alta mar.

En 1937 volví a España también, pero en circunstancias muy distintas como ya dije. Había estallado la guerra civil. Se peleaba en las calles de Madrid. *La Maison de la Culture,* que dirigía Louis Aragon, convocó a un Congreso de Escritores en Madrid. Integraban la delegación cubana Marinello, Nicolás Guillén, Pita Rodríguez, Leonardo Fernández Sánchez y yo. Yo viajo desde París con César Vallejo, Malraux, Marinello y Pita. En Valencia recibimos nuestro bautismo de fuego la misma noche que llegamos; la aviación fascista bombardeó la ciudad; las bombas estremecían el hotel. Mi compañero de cuarto dormía en la cama sin hacer caso de las bombas. «No va a pasar nada», me dijo, y volvió a meterse debajo de la colcha. Era el general húngaro Lukács[2]. Madrid estaba cercada por los moros, se combatía en la Ciudad Universitaria y todos los campos que rodeaban la capital estaban

[2] *Uno de los jefes de las Brigadas Internacionales, muerto en la batalla de Huesca.*

atrincherados. Los bombardeos eran diarios; tres veces al día, indefectiblemente, venía a bombardear la aviación de Franco. Bajo ese clima se efectuó el Congreso, que fue un llamado a la defensa de España, a la libertad y a la lucha contra el fascismo. Los intelectuales del mundo intentamos alertar la conciencia del hombre contra el peligro que se avecinaba.

Retorné a París, pero no permanecí aquí mucho más tiempo. Ya me cansaba París y en 1939, sin más razón que la nostalgia de Cuba, cerré mi apartamento y emprendí el regreso a La Habana. No era el retorno del hijo pródigo, pues no había dilapidado ninguna fortuna, sino que por el contrario había tratado de buscarla –la espiritual, que es la única que me ha interesado–; mas ahora quedaba atrás mi estancia europea y al acercarme a América sentía que, de algún modo, debía rendir cuentas. El saldo de esos años debía producirse en mi obra. Ésta tardó un poco aún, pues para ganarme la vida en Cuba tuve que escribir para la radio, labor que ocupaba casi todo mi tiempo. Fui escritor, productor y director de programas radiales. No era desechable todo lo que hacía, pero me irritaba ese tipo de trabajo. Una noche llega a La Habana (estamos en 1943) Louis Jouvet, a quien conocía de París. Me dice que está invitado a actuar en Haití y me propone llevarme con él. Yo acepto, encantado. Pierre Mabille se pone en contacto conmigo. Me ofrece un *jeep* y emprendo, con mi esposa Lilia, un viaje por la costa a Villesur-cap, hasta la región del norte, regresando por Mirbelais y el Macizo Central. Estuve en la casa de Joserfina Bonaparte, en Sans-Souci, en la Citadelle La Ferrière... ¿Qué más necesita un novelista para escribir un libro? Empecé a escribir *El reino de este mundo.*

Pero mientras lo escribía hice un viaje a México, donde el Fondo de Cultura Económica me propuso escribir una historia de la música en Cuba. Lo acepté. Se me afirmó que no iba a encontrar música cubana más allá del 1800 y la encontré hasta en los días de la Conquista. Igualmente encontré en la catedral de Santiago de Cuba un verdadero caudal de música de Esteban Salas, que era prácticamente desconocido. *La música en Cuba* apareció en 1946. ¿Mi vocación por la música? Es posible que me venga de herencia. Mi padre tocaba el chelo y yo era un pianista aceptable. Estudié música, pero mí formación musical es más bien autodidacta: asistencia a ensayos, convivencia con músicos... Considero que todo escritor debe tener conocimiento de un arte paralelo, pues eso enriquece su mundo espiritual. La música está presente en toda mi obra. En *El Siglo de las Luces,* por ejemplo, Carlos toca la flauta, el protagonista de *Los pasos perdidos* es un músico y *El acoso*

está estructurada en forma de sonata: primera parte, exposición, dos temas, diecisiete variaciones y conclusión o coda. Un lector atento que conozca música puede observar fácilmente este desarrollo.

El cuarto día de la creación

En 1945 un amigo mío, Carlos E. Frías, me propuso ir a Venezuela a organizar una estación de radio. Conocer Venezuela completaba mi visión de América, ya que este país es como un compendio del Continente: allí están sus grandes ríos, sus llanos interminables, sus enormes montañas, la selva. La tierra venezolana fue para mí como una toma de contacto con el suelo de América, y meterme en sus selvas conocer el cuarto día de la Creación. Realicé un viaje al Alto Orinoco y allí conviví un mes con las tribus más elementales del Nuevo Mundo. Entonces surgió en mí la primera idea de *Los pasos perdidos.* América es el único continente donde distintas edades coexisten, donde un hombre del siglo veinte puede darse la mano con otro del cuaternario o con otro de poblados sin periódicos ni comunicaciones que se asemeje al de la Edad Media, o existir contemporáneamente con alguien de provincia más cerca del romanticismo que de esta época. Remontar el Orinoco es como remontar el tiempo. Mi personaje de *Los pasos perdidos* viaja por él hasta las raíces de la vida, pero cuando quiere encontrarla ya no puede, pues ha perdido la puerta de su existencia auténtica. Ésta es la tesis de la novela, que me costó no poco esfuerzo escribir. Tres veces la reescribí completamente. ¿Dificultades? Las dificultades en un escritor son siempre de orden formal: llegar a decir correctamente lo que se quiere decir. El capítulo de la ruptura entre Sofía y Hugues, en *El Siglo de las Luces,* lo escribí quince veces. *El reino de este mundo* se publicó en 1949 y sus circunstancias y propósitos están harto explicados en el prólogo, por lo que considero ociosa toda aclaración, si es que el libro no se explica por sí mismo. *Los pasos perdidos* fue editado en 1955.

Me acerco al final porque a medida que la obra crece, la vida del hombre disminuye. El triunfo de la Revolución Cubana me hizo pensar que había estado ausente de mi país demasiado tiempo y volví en mayo para estar un mes. Luego deshice mi casa en Venezuela y regresé definitivamente en julio del 59, para asistir al primer 26 de Julio. Traía en la maleta una nueva novela, *El Siglo de las Luces,* que había comenzado a escribir en Caracas en 1956 y terminado en la isla de Barbados dos años más tarde; pero necesitaba retoques y el cambio que se obser-

vaba en la vida y en la sociedad cubanas me resultó demasiado apasionante para que pudiera pensar en otra cosa. Por eso no se publicó hasta 1962. El origen de la novela fue un viaje que hice al golfo de Santa Fe, en la costa de Venezuela, y que se describe ampliamente en el capítulo veintiséis. El lugar me fascinó, pues es uno de los más bellos y singulares de la costa americana, y allí mismo, en la cubierta del barco, escribí el capítulo. Los escritores europeos retienen la novela en el campo intelectual. Yo no. Yo soy como un animal. No analizo ciertas cosas. Las escribo como las siento y como bajo el efecto de destellantes iluminaciones. El otro punto de arrancada de la novela fue una escala forzada en Guadalupe durante un viaje a París. Allí supe por primera vez de Víctor Hugues, ese hacedor de la Revolución Francesa en las Antillas, y al llegar a París mi temor era que algún otro escritor lo hubiese utilizado como personaje. Felizmente descubrí que era prácticamente desconocido y le di el rango de protagonista de mi próxima novela.

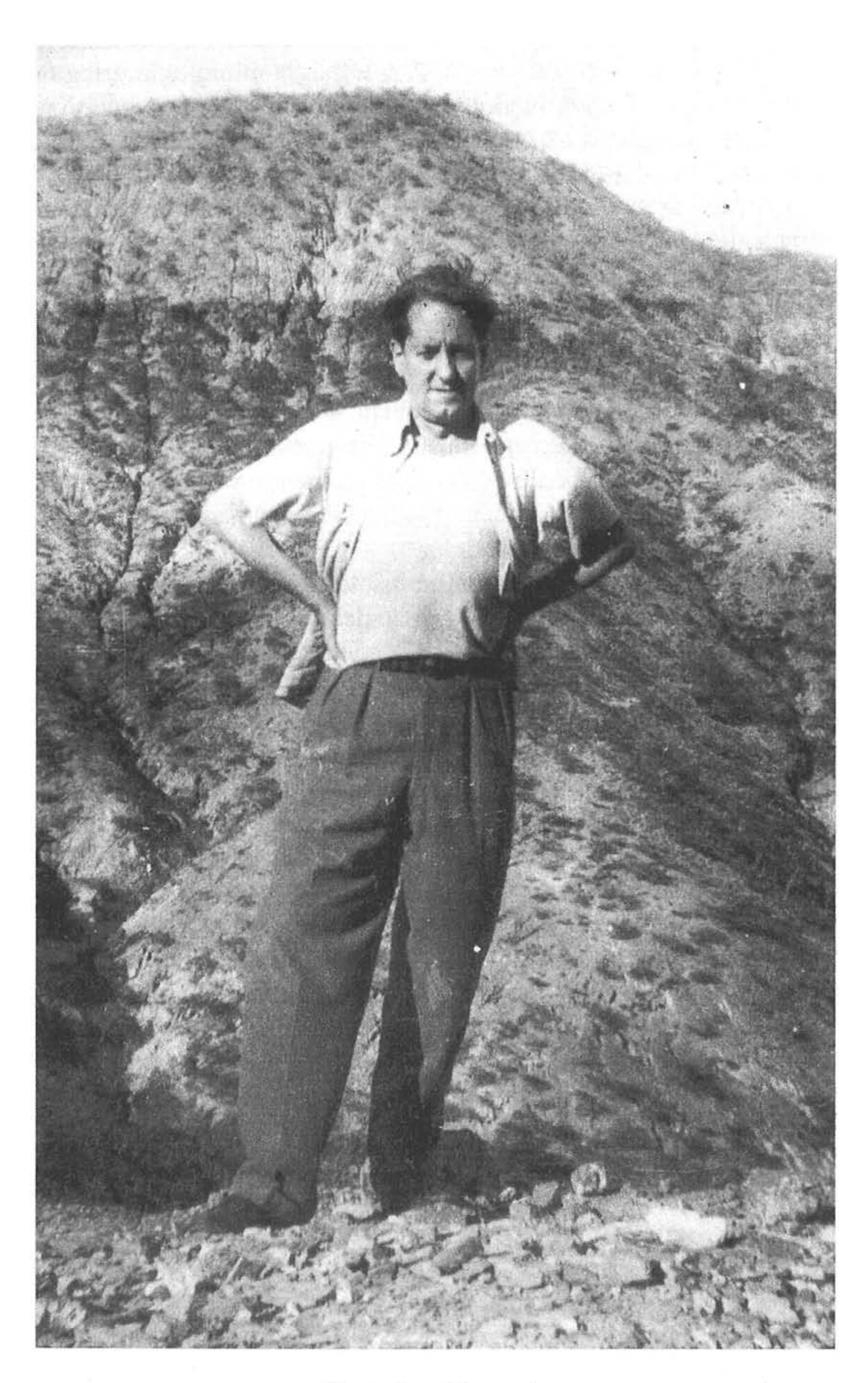
Escribí *El Siglo de las Luces* más fácilmente que *Los pasos perdidos,* aun cuando presentaba dificultades mayores, que yo mismo me impuse: no mencionar cosas que se desconocieran en el tiempo en que tiene lugar la acción de la novela, finales del siglo dieciocho e inicios del diecinueve –de ahí el título–, limitar el uso del lenguaje a vocablos igualmente propios de la época. Por otra parte, la veracidad de los hechos me obligaba a un minucioso acopio de documentación y a un rigor de historiador en la narración. Me propuse, asimismo, que el lector no supiese que la historia transcurría en los momentos de la Revolución Francesa hasta vencidas por lo menos las primeras ochenta páginas. De ahí que la obra se abra sobre las vidas de Sofía, Esteban y Carlos. ¿El principio que sustenta la novela? Puede resumirse en esta frase: los seres humanos pueden flaquear, pero las ideas siguen su camino y encuentran al fin su aplicación. Me apasiono por los temas históricos por dos razones: porque para mí no existe la modernidad en el sentido que convencionalmente se le otorga; el hombre es a veces el mismo en diferentes edades y situarlo en su pasado puede ser también situarlo en su presente. La segunda razón es que la novela de amor entre dos o tres personajes no me ha interesado jamás. Amo los grandes temas, los grandes movimientos colectivos. Ellos dan la más alta estatura a los personajes y a la trama.

Respecto a mi método de trabajo, soy muy riguroso. Antes de escribir una novela trazo una suerte de plan general que comprende: planos de las casas, dibujos (horriblemente malos) de los lugares en que va a transcurrir la acción. Escojo cuidadosamente los nombres de los perso-

najes, que responden siempre a una simbólica que me ayuda a verlos. Sofía, por ejemplo, habrá de responder, según la etimología griega de su nombre, al conocimiento, al «gay» saber, etcétera. Me preocupo por dar a mis personajes fecha onomástica y estado civil. Siempre trato de trabajar un poco, diariamente, entre las cinco de la tarde y las ocho de la noche; pero si hay entusiasmo y las cosas salen bien, renuncio a la comida y sigo trabajando hasta terminar un capítulo o llegar a un punto determinado del relato. En esos casos, suelo acabar en un momento próximo a la media noche. Sin embargo, no tengo la afición, muy generalizada entre los escritores, a trabajar de noche. No creo en los «amaneceres inspirados» ni en las lucubraciones. Hay escritores que se dejan llevar por lo que escriben e inventan sobre la marcha. Yo no. Yo sería totalmente incapaz de escribir un capítulo sin saber muy exactamente lo que debo decir en él. Claro está que surgen elementos imprevistos, pero los uso únicamente si vienen a sumarse útilmente al conjunto.

¿Lecturas, escritores? Me sería imposible fijar preferencias de modo categórico. En general (y esto me ocurre desde la adolescencia) me interesa, en literatura, toda obra lograda y que responda a sus propósitos. Naturalmente que hay niveles distintos. Hay el nivel Joyce y el nivel Conan Doyle. Pero en ambos niveles son dos escritores que lograron magníficamente lo que quisieron hacer. Si admiro enormemente a Joyce, esto no me impide divertirme enormemente con Conan Doyle... La prosa de Edgard Allan Poe es, a mi juicio, una de las más extraordinarias de todos los tiempos. Hay fragmentos de *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* que no me canso de releer. El episodio de las cajas en la bodega del buque, por ejemplo.

Actualmente estoy escribiendo una novela (bastante avanzada ya) que he titulado provisionalmente *El año 59.* Se desarrolla en La Habana y es la primera parte de una trilogía inspirada en la Revolución Cubana.



Carpentier en Venezuela

El hombre real maravilloso

Jorge Timossi

Alejo, ministro consejero para Asuntos Culturales de la Embajada de Cuba en Francia, militante comunista, diputado a la Asamblea Nacional del Poder Popular, murió en pleno trabajo creativo, y la sola descripción de su último día, de ese jueves 24 de abril de 1980, así lo demuestra: se levantó como de costumbre muy temprano, alrededor de las 6:30 a.m., para sentarse frente a su escritorio –en la biblioteca de madera oscura ya no cabían los libros-- para continuar escribiendo las primeras páginas de su última novela, *Verídica historia*. Esta obra –dejó algunas páginas manuscritas y el escritorio atiborrado de carpetas– tenía como personaje principal al cubano Pablo Lafargue, casado con la hija de Marx y que fue diputado por la región francesa de Lille. En una conversación, preludio de una entrevista que ya no pudo ser, el escritor me confió su entusiasmo con esta nueva novela histórica y las posibilidades de su personaje central. Al explicarme particularidades de la personalidad de Lafargue, sobre el cual poseía una documentación abrumadora –el novelista acumulaba datos y bibliografía durante períodos de hasta diez años antes de lanzarse a escribir una sola línea--, me habló de la neta cubanía del personaje y de los gustos más íntimos que así lo revelaban.

Carpentier fue a trabajar a su oficina de la embajada, como todas las mañanas, y entregó o envió al escritor argentino Héctor Bianciotti, para su publicación en el semanario *Le Nouvel Observateur,* un artículo dedicado al centenario de la muerte de Gustave Flaubert, que se conmemoraba ese próximo 8 de mayo y cuyo título era «Flaubert y el mundo hispánico». Aquí la siempre sorprendente erudición de Carpentier comentó la rápida difusión de la obra del gran novelista francés en el mundo hispánico, a causa fundamentalmente de José Martí, a quien Carpentier sitúa como «el espíritu más universal del siglo XIX latinoamericano». En este trabajo él puso de relieve un hecho que consideró misterioso: de dónde, cómo obtuvo José Martí en Nueva York la información necesaria para publicar un largo estudio sobre Flaubert y su novela *Bouvard et Pécuchet,* sólo dos meses después de la muerte del escritor francés y cuando esa obra no apareció en volumen más que un año después de su fallecimiento.

Pero también existió otro artículo, al que tuve acceso por la generosidad de Lilia, su esposa. Conservo con gran cuidado esas cinco cuartillas escritas a mano en tinta azul –con líneas que caen hacia la derecha y correcciones en tinta roja–. Este artículo se publicó en *El País,* de Madrid, dos días después de su muerte, el sábado 26, con el mismo título que él le había puesto: «Presencia de Gustave Flaubert». En él compara el genio de Balzac con el de Flaubert, la frondosidad de la obra de uno y la escasa obra del otro para concluir con una reflexión quizá dirigida en parte hacia sí mismo: «Balzac pasa a la posteridad con un bagaje de más de cien libros. Gustave Flaubert, con seis obras maestras. ¿Cuál de los dos destinos será más envidiable?»

Pero ese mismo día también terminó otro trabajo, minucioso y cansador: la revisión de la traducción francesa, para la casa editora Gallimard, de una de sus dos últimas novelas publicadas en español: *La consagración de la primavera.* El sobre abultado, con sus observaciones a la traducción, quedó sobre la mesa de cristal de la sala, a la espera de que alguien viniera a buscarlo –Lilia lo entregó la tarde del viernes– listo para la impresión.

Sobre esta mesa quedaron además otros signos de trabajos literarios, de amistades: tres libros distintos pero que parecían formar parte de un mismo sentido: dos ediciones extranjeras de su *Concierto barroco,* y *De Peña Pobre,* del escritor Cintio Vitier. Los dos volúmenes de *Concierto barroco* eran muy diferentes entre sí: uno pequeño, delgado, cuidadoso, de Japón, mientras que el otro era magnífico, con el número tres de la tirada limitada, en papel especial y grabados bellísimos, edición lujosa en francés de Los Bibliófilos de París.

La noche anterior a la de su fallecimiento asistió, siempre con Lilia, al concierto ofrecido por el joven saxofonista Miguel Ángel Villafruela. Ya era cerca de la medianoche, estaba cansado, pero se quedó en la sala hasta poder decirle al artista, con su inapreciable visión musical: «Has tocado maravillosamente. Serás un gran solista». Villafruela siempre contó con las sagaces indicaciones del maestro, con las mismas que tanto le sirvieron al pianista Jorge Luis Prats desde su triunfo inicial en el concurso «Marguerite Long-Jacques Thibault».

Una noche de febrero de 1977, el entonces embajador de Cuba en Francia, Gregorio Ortega, periodista y escritor (*Kappa 15, La red y el tridente*), ofreció una cena en su residencia de la impecable avenida Foch para varios comensales: Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, la editora Ugné Karveliz, entre otros. Fue una noche de conversación aguda y que no estuvo exenta, como es fácil suponer, de al-

gunos entrecruzamientos de dardos intelectuales. Carpentier captó la sonrisa y el bienestar de todos, contando simplemente alguna anécdotas, con su vozarrón de erres arrastradas. Como aquella de Caruso, corriendo desaforado por La Habana, después que explotó una bomba en el Teatro Nacional, vestido todavía con el traje de Radamés, con el que estaba cantando *Aida,* cuando se produjo el atentado. Un policía, llamado además Venenito, detuvo al tenor en la calle por creerlo un afeminado que estaba haciendo escándalo público. Esta escena forma parte de *El recurso del método,* pero esa noche el escritor le agregó algunos otras ingredientes que la hacían más risible. O cuando invitó a Buñuel a la Ópera de París, a la representación de la ópera rusa *Boris Godunov.* Cuenta que el cineasta, durante todo el desarrollo de la obra, miraba la hora, escuchaba distraídamente hasta que de pronto le preguntó: «¿Y esos que aparecen ahí quiénes son?» «Los jesuitas» –le respondió Carpentier–. «¿Ha visto?», «¿ha visto?» –gritó encolerizado Buñuel, conocido por su anticlericalismo– «Están en todos lados».

Esto fue retomado por Fuentes, que en ese tiempo era embajador de su país en Francia, para narrar que él había presenciado cómo un escritor francés había atacado ferozmente a Buñuel, en su propia cara, achacándole que si no fuera por él y por sus obsesiones, nadie en el mundo se acordaría de la Santísima Trinidad. Ahí Alejo intervino para comentar que muchos intelectuales europeos tienen una tendencia excesiva al eurocentrismo, y que siempre ven las cosas sólo en función de lo que los rodea.

En el apartamento de Alejo y Lilia también pasé momentos muy gratos con la conversación siempre fresca, teñida de picardía del escritor. Muchas veces me habló de su gran amor por España, particularmente por Cuenca, de cuando viajaba en tren, sin dormir, de París a Madrid. En una ocasión, García Lorca le envió entradas para el estreno de *Yerma.* Contó que el teatro se venía abajo aplaudiendo y que Jacinto Benavente tenía una gran cara de amargado porque se dio cuenta de que su teatro se había terminado y comenzaba otra época. También contó que él, García Lorca y Rafael Alberti se ponían a mendigar en las noches madrileñas con las chaquetas puestas al revés, haciéndose los menesterosos y cantando estribillos. «Alberti era magistral» –me dijo– «porque podía virarse los párpados».

Cierta vez tocó un tema especial, que le preocupaba: comenzó por describir prodigiosamente la escuela de pilotos de aviación de Toulouse y después su visita a una hacienda de gran tecnología. «Traté de darle de comer pasto a una vaca» –dijo– «y se negó a comer por la

sencilla razón de que estaba acostumbrada a un alimento artificial que se produce con el propio excremento vacuno». Las referencias terminaron con esta reflexión: «Hoy existe un gran divorcio que separa al escritor de la técnica. Porque hoy la técnica se ha convertido prácticamente en un secreto de Estado».

Era cariñoso, sutil, respetuoso con el amigo, y utilizaba la jarana o el cuento de tono subido para hacerle sentir a su huésped que estaba en casa de un hombre sencillo y no, como en realidad lo era, de un ser excepcional y maravilloso. Y con sus cuentos él mismo se iba entusiasmando, los reinventaba, los mejoraba y de su sillón preferido de paja saltaba a la alfombra y daba grandes trancos, con un aire de muchacho burlón, mientras el visitante se hundía en los sillones de la pequeña y acogedora sala –clavados los ojos en la alta humanidad de Alejo–, doblado de risa pero al mismo tiempo sintiendo el rigor de una desbordante erudición y de una memoria descomunal.

Era directamente asombroso, adjetivo por otra parte que él usaba con mucha frecuencia. En su quehacer cotidiano era idéntico a su obra: frondoso, inabarcable, de fuentes remotas y de la actualidad más palpitante. Cada nuevo encuentro con él fue para mí un viaje a la semilla pero también un tránsito hacia la sorpresa: como cuando fui a verlo porque Gallimard acababa de publicar *El entierro del Conde de Orgaz*, largo poema surrealista de Pablo Picasso. El hecho era que la obra emparentaba, en una sola tirada, a Picasso, a El Greco, a Rafael Alberti y a Alejo Carpentier, en una relación de afinidades.

El poema picassiano, originalmente publicado en Barcelona, en 1970, había sido traducido al francés por el novelista cubano. Este texto iba acompañado del poema que Alberti escribió en homenaje a Picasso, también traducido por Carpentier quien, además, introdujo un texto en francés, un poema en prosa, donde resumió la obra del pintor malagueño. En el texto, titulado *Todas las puertas abiertas*, invita a adentrarse en el mundo del pintor con una inicial cita de Heráclito: «Entra con confianza, pues también aquí los dioses están presentes.» Y termina inventando un Mediterráneo, madre de la obra de Picasso, un mar cambiante, suntuoso, cuya agua «siempre nueva y parecida a sí misma es, eternamente, el agua de Heráclito –unidad profunda del genio universal de Picasso». Me contó Carpentier que el poema de Picasso le había gustado mucho como «ejemplo perfecto de escritura automática, un especie de confesión íntima, donde el pintor vuelca todo su mundo, el mismo de sus cuadros, porque en el texto figuran todos los temas que llevó a la pintura».

En 1972, un año antes de que Picasso muriera, éste le dijo a un amigo común que Carpentier podría traducir el poema al francés. «Al principio me pareció intraducible» –me explicó– «pero luego me fue atrayendo esa dificultad, en realidad me enamoré de la dificultad». A través de cartas, el pintor –quien luego agregó el poema de Alberti— pidió que el novelista cubano sumara un texto propio y aprobó la traducción. «No se publicó antes porque ahí intervinieron los problemas de la sucesión de la herencia de Picasso. Esto se decidió a fines de 1976 y ahora el libro pudo salir», dijo antes de empezar a contarme su relación con el pintor:

«Comencé a hablar y a escribir artículos sobre Picasso en 1923, en Cuba. En 1942 realicé en La Habana una exposición sobre su obra, que creo debe haber sido la primera en América Latina, quizás exceptuando alguna que se puede haber producido en el Cono Sur. En 1928 yo llegué a París pero era imposible ver a Picasso, que debía vivir aislado por la fama que lo importunaba. Pero en 1937, muy preocupado por la guerra civil en España, aparecía todas las noches por el Café de Flore. Por esas tertulias pasaban los poetas españoles Miguel Hernández, y Alberti, el chileno Vicente Huidobro y varios otros que traían y llevaban noticias de España. Picasso ya había pintado *Guernica* y durante varios meses conversábamos juntos de muchos temas. Incluso recuerdo el interés de Picasso por el folklore cubano».

Como sucede generalmente con ciertas mansiones parisinas, la fachada y la puerta de doble hoja no facilitan ni la intuición ni la indiscreción. Nadie podría imaginar, al pasar por el número cinco de Place D'Iena, el espacioso jardín que se abre tras el portal, el grato sendero de greda o el aristocrático estilo de la casa de dos pisos, construida en 1890. Menos aún el personaje que ayer la vivió y los que ese día la deambulaban en estado de febrilidad. La mansión la hizo construir el ingeniero Gustavo Eiffel, quien vivió en ella, el mismo que construyó la matemática y estructurada torre que caracteriza a París para los turistas y que los franceses conservan entre el odio y el amor. Pero en ese día se modelaba en ella otro personaje, todavía en simbiosis, no menos anacrónico que la casa: el primer magistrado. Cuando Carpentier, Lilia y yo traspusimos el umbral, entramos de lleno en lo real maravilloso.

El jardín era el reino de la maleza, y las flores habían sido reemplazadas, aunque fuera momentáneamente, por camiones generadores de electricidad o de almacenaje y utilería. Debimos caminar no sobre las hojas caídas, de aquella canción, sino sobre gruesos cables y atravesar una maraña de focos y reflectores que nada tienen que ver con los tilos

de antaño. En los peldaños de mármol de acceso a la casa no nos recibió el eficiente valet de Eiffel, sino una muchacha, en pantalón de trabajo, que nos indicó displicentemente el camino de las escaleras tapizadas, soberanamente sucias y llenas de artefactos contrastantes con el desnudo rafaeliano que pretendía establecer la calma en el rellano del primer piso.

Arriba, en el segundo, lo real maravilloso era el caos organizado de toda filmación, y cada cual estaba en su papel, en su trabajo, en esta mezcla de equipo e individualidad que es el cine. Al ajetreo se sumaba otro elemento, que también ayudaba al caos: se daban órdenes en español, se contestaba en francés. Un actor tenía acento chileno, otro mexicano, más allá cantaba una venezolana. Y detrás de unas bambalinas, resurgía la buena figura de Alejo Carpentier, divertidísimo, y como un actor que no tiene necesidad alguna de ir en búsqueda de sus personajes, me decía: «Mira, nunca hubiera pensado que un hombre con una mente tan pitagórica como Eiffel se hubiera construido una casa tan convencional y llena de molduras y columnas». Y por detrás del novelista, silbando puntualmente a Beethoven, pasaba el fotógrafo argentino Ricardo Aranovich, con un aparato pegado a un ojo, un infaltable fotómetro, como un Arsenio Lupin en busca de una luz criminal.

Alguien nos dijo que habíamos tenido suerte porque ese día se filmaba la escena em que Ofelia ve interrumpido su espumoso baño y tiene que emerger, desnuda y agresiva, de una bañera como las que usaban nuestros abuelos. Se trataba de la actriz venezolana María Adelina Vera, hierática y dura en su Ofelia, que nos mostraba su delgada y jabonosa figura. La toma tuvo que repetirse varias veces y en una de esas el escritor nos sorprendió a Lilia y a mí con una salida típicamente carpentierana: «¿Se fijaron ustedes que a todas las flacas que salen de la bañera les chorrea la pendejera?» No sabíamos dónde meternos para que nuestras risas no interrumpieran la filmación. Todo eso dicho con una cara de niño bueno y las erres bien sonoras que agregaban su propia salsa. Y como si esto fuera poco, la toma subsiguiente presentaba otros actores un tanto inesperados: gatos. «Deben ser exactamente catorce gatos», puntualizaba Carpentier al tiempo que veíamos desfilar, a través de toda la barahúnda de paneles y cámaras, la siguiente escena digna de otra filmación, es decir, una filmación dentro de otra filmación, como tendría que acontecer en lo real maravilloso: una mujer enjuta, salida de alguna página de Agatha Christie, caminando inexplicablemente en puntas de pies, encabeza una fila india de ayudantes que portan los gatos, con sus adecuados maullidos, dentro de bolsos con agujeros especiales

para la inevitable respiración de los animalitos. Carpentier, veloz, se lanzó a una serie de conjeturas sobre el origen y uso de los gatos, mientras Miguel Littin, el director de todo el enjambre, ordenaba resignadamente: «Déjenlos por ahí, no importa que se muevan, que hagan lo que quieran.»

Finalmente volví a hablar con Carpentier porque tenía necesidad de hacerle una única pregunta: ¿Es posible que lo real maravilloso pase del ámbito de la literatura al cine?, ¿puede llegar a adoptar esa forma, otra estructura, y escapar de lo estrictamente literario? Me respondió: «Pero claro que sí, desde luego. Porque lo real maravilloso existe en la vida. Existe en la vida latinoamericana en muchas formas, es parte de nuestro mundo, está en la calle. La literatura lo capta, pero está en la calle, en las matas. Y el cine puede captarlo también. Acabo de ver una foto en colores de una revista. Si tú tapas con la mano la quinta parte de la foto, es realmente un cuadro abstracto. Si tú levantas la mano y miras la foto en su conjunto, ves lo que realmente es: un magnifico pájaro de la selva amazónica. Lo real maravilloso está en esa foto, en ese pájaro y en esa selva de América Latina. Es lo mismo que cuando vi el Monte Autana, desde el Alto Orinoco. Al atardecer, por la izquierda, se ve el Autana a lo lejos y parece exactamente la catedral de Notre Dame en medio de la selva. O como en Río de Janeiro, en el barrio de Itamaratí, que me gusta tanto, y que en una de sus calles vendían animales embalsamados. Nunca supe que a alguien se le ocurriera embalsamar un caballo. Tampoco me imagino para qué alguien quiere tener un caballo embalsamado en su casa».



Carpentier en 1931

Alejo Carpentier, el conversador y el novelista

Marta Rojas

Tuve el privilegio de conocerlo y me pregunto quién fue más sugerente, si el novelista, si el escritor en su acepción más amplia, o el conversador: se trata, desde luego, de Alejo Carpentier (1904-1980), quien este año celebra –porque es de las personas que no mueren– el centenario de su nacimiento.

Llegué a la figura de este escritor cubano universal cuando yo, recién graduada de periodista, tuve el privilegio de que alguien que lo había conocido a finales de los años veinte del siglo XX, puso en mis manos la novela de Alejo *El reino de este mundo,* en su primera edición. Era una edición rústica publicada en México y costeada por el mismo autor. Esta novela, me dijo quien me la dio a leer, ganó al año siguiente el título del libro más vendido y reseñado en Francia. «Yo lo conocí, y le entregué un documento que quemaba en las manos, el Manifiesto del Grupo Minorista». Mi interlocutor era mi jefe en la Sección en Cuba de la *Revista Bohemia,* un hombre excepcional como periodista, que poseía una cultura espléndida y se llamaba Enrique de la Hoza.

En un momento este hombre me ofreció varias informaciones. Por ejemplo, que Alejo también ejercía el periodismo, que era musicólogo y, en conexión con ese Grupo Minorista que abogada por una cultura nacional, se trataba de un escritor comprometido con las causas más justas, pues el Grupo Minorista se había fundado en una época de sanguinaria tiranía en Cuba, conocida como «el machadato». Obviamente yo leí *El reino de este mundo.*

En primer lugar tenía que hacerlo porque Enrique solía hablar con los periodistas noveles de la «Sección en Cuba» sobre los libros que nos entregaba o recomendaba. Era una especie de examen lo que llevaba a cabo en tertulias de cafés habaneros o algún bar de su preferencia, después del cierre de las páginas. Pero este deber lo cumplí tan rápidamente que releí el libro: estaba ante una obra maestra, aunque no lo sabía. Así tuve el primer conocimiento a distancia sobre Alejo Carpentier. No me imaginé que podía llegar a ser amiga suya y de Andrea Esteban de Carpentier (Lilia), su esposa, un personaje detrás del genio, pero de una cultura, autoridad y modestia inimaginables para mí que ya sabía de su origen burgués y de linaje, como de cubanía hasta el confín de su conciencia, al que renunció por casarse con el entonces

periodista Carpentier. Mi curiosidad, impenitente a veces, me hizo buscar y buscar sobre ella hasta llegar a saber que su bisabuelo había sido el Gobernador Político General de la provincia de Matanzas, Marqués de Esteban y que este había colocado la primera piedra del proyecto del teatro más importante de esa ciudad, y uno de los más famosos de la Cuba colonial. Este, en principio, se llamó por él Teatro Esteban, y luego Sauto en honor a quien terminó la obra.

No pasaría mucho tiempo, cuando al triunfar la Revolución Cubana, un día el propio Enrique me mandó a hacerle una entrevista a Carpentier quien acababa de llegar de Venezuela y estaba realizando proyectos culturales en La Habana, el primero impulsar una Festival del Libro e inmediatamente después colaborar, codo con codo con Haydée Santamaría, una heroína de la Revolución encabezada por Fidel. Se trataba de echar a andar el Premio de la Casa de las Américas, institución que ella presidía. Entonces vi muy de cerca a Carpentier, el autor de *El Reino de este mundo.* Lo observé gesticulando y conversando con una sonrisa entre irónica y candorosa, combinación rara. Luego lo vería de nuevo en la Editora Nacional. Le hice preguntas que me contestó con una naturalidad asombrosa, sin dejar de trabajar frente a su mesa. Entonces fumaba cigarrillos. Me recibió, o mejor, yo fui a su encuentro cuando me indicaron dónde estaba su escritorio y le pregunté sobre *El Quijote* y la edición millonaria que a sugerencia suya publicaba la Revolución. Sus respuestas fueron concisas, apenas alcanzaban para una nota de la sección pero me habló de anécdotas de Sancho Panza, de Dulcinea y de Don Quijote, como si éstos fueran personajes de carne y hueso.

En ese encuentro descubrí al conversador cabal. Luego de un buen rato de conversación –suya– me preguntó cómo estaba Enriquito (Enrique de la Hoza), y además, mi nombre. Todo ello sin ninguna afectación, vi que, mecánicamente o como recordatorio, apuntó los dos nombres en un papel y un «dile a Enriquito que lo voy a ver».

Siete años después volví a hablar con Carpentier y se selló una amistad privilegiada. Ocurrió en Hanoi en plena guerra de Viet Nam. Fue en 1966. El año anterior yo había permanecido varios meses trabajando como corresponsal de guerra en el sur de Viet Nam, junto a los famosos *viet cong,* el ejército guerrillero del Frente Nacional de Liberación, triunfante en 1975. Coincidió la estadía mía en Hanoi con la visita que Alejo Carpentier a la República Democrática de Viet Nam, invitado por los escritores vietnamitas. Pero una visita a Viet Nam en guerra era vivir y sufrir la guerra, de modo que en las noches los corresponsales y otros visitantes solidarios nos reuníamos en el único ho-

tel con condiciones para ello, llamado *Reunificación*, construido por los anteriores ocupantes franceses.

Durante no menos de tres o hasta cuatro noches, en el vestíbulo del hotel, donde los que gustaban beber una copas sólo podían optar entre cerveza o vodka vietnamita, té o café, pues no había otras, acercaban sus asientos hacia donde estaba ese hombre alto de voz fuerte y gestos maravillosos que contaba sus experiencias en el paralelo que separaba artificialmente el Norte del Sur de Viet Nam, y sobre los horrores que había visto durante el día. Pero lo más interesante era que hablando de ello conectaba un suceso con otro que sucedía en Europa o en América, o había sucedido durante la Conquista del Nuevo Mundo, o en África, inclusive. Es de suponer que muy pronto él estableció una especie de complicidad conmigo –la otra cubana en el círculo– para llevar el tema hacia donde quería y contar a los demás extranjeros cosas de América toda, y así llegó hasta José Martí, el primer latinoamericano, cubano por más señas, que desde Nueva York en el Siglo XIX escribió para los niños sobre el Reino de Annam y las tierras de los anamitas (vietnamitas) que visten pijamas de seda, comen pescado y arroz, y luchan y volverán a luchar hasta vencer, decía Martí.

Carpentier era tan perspicaz que comprendía de inmediato, entre su espontáneo auditorio, cuándo alguien quería saber con más exactitud alguna cosa o no la comprendía bien mediante el intérprete vietnamita. En ese caso él mismo se traducía al francés y algún otro periodista del francés al ruso u otro idioma.

Así transcurrieron varios días –él permaneció dos semanas en el Norte de Viet Nam– pero a veces tenía compromisos con los escritores, poetas o la Embajada de Cuba, y faltaba a esa apetecida tertulia, lo cual nos desalentaba a todos.

Pero él también sabía escuchar y provocar para que otros hablaran. A los rusos les hablaba de Rusia y de su madre rusa, a los franceses de todo lo que aprendió en París, de la evolución «extraordinaria» (palabra muy suya) de la radiodifusión; de pintores, músicos, museos o barrios de París. Yo no fui una excepción en sus pesquisas y en una ocasión estuve respondiéndole sus preguntas sobre el asalto al Cuartel Moncada el 26 de julio de 1953 y el juicio celebrado a Fidel Castro y sus compañeros, el cual había tenido la fortuna de presenciar directamente. Pienso que debió interesarle mucho pues me dijo que había leído el libro mío sobre el tema, pero quería saber más y de paso me prometió hacerle un prólogo a alguna nueva edición. En pocos años me vi privilegiada con su prólogo.

Después de esos días de Hanoi, entre cuyas conversaciones no podía faltar alguna sobre la comida asiática y especialmente la vietnamita, seríamos colegas de tú a tú –salvando las diferencias de edades y enjundias– nada menos que en Estocolmo, a propósito de celebrarse la primera sesión del Tribunal Bertrand Russell contra los crímenes de guerra en Viet Nam. En ese foro mundial participamos gentes de varios países, incluso norteamericanos que habían sido prisioneros del FNL. Y fue escuchada con avidez la voz de Alejo Carpentier.

La narración de lo que vio en una escuela, por la forma en que la hizo, parecería un trozo de novela, o una magnífica crónica. Pero lo más insólito para mí, fue que él alabaría mi discurso. Diría después: «...cuando ambos aportamos nuestros testimonios acerca de las atrocidades cometidas por las tropas norteamericanas en la Guerra de Viet Nam, pude apreciar la elocuente concisión del discurso pronunciado por Marta Rojas ante el Tribunal Russell reunido en Estocolmo...» No me consideraba ninguna persona medianamente importante para merecer ese elogio.

Su pieza oratoria, basada en el bombardeo a la escuela fue antológica: «A la hora citada, los alumnos se encontraban en la clase de geografía. Hubo una primera pasada de aviones norteamericanos... Los niños descendieron a un refugio subterráneo bastante elemental, evidentemente, pero ¿qué hacer más que abrir galerías de topo en una tierra húmeda cuando esto constituye la única defensa posible? Las bombas comenzaron a caer. Caían exactamente sobre el refugio y los que allí se encontraban. Treinta y tres niños perecieron enterrados. Algunos fueron hallados estrechando en sus brazos a sus compañeros de estudios. Se halló la camisa de uno de ellos colgada de un árbol. El suelo estaba sembrado de libros manchados de sangre... Lo que queda de esta escuela de Hadinh es un hoyo de 13 metros de diámetro y 7 de profundidad»

Ahora, cuando reviso las actas del Tribunal donde hay fragmentos de sus palabras, recuerdo por fuerza las páginas que el mismo Alejo Carpentier había escrito en España cuando la Guerra Civil, publicadas en la revista *Carteles* de La Habana en 1937: «Serían las cuatro de la madrugada. En el medio sueño precursor del despertar percibo un ruido anormal, ruido que hiere mis oídos por primera vez, zumbido de motores de aeroplanos, acompañados de un extraño silbido intermitente, como notas picadas de un flautín agudísimo. Quejas del aire desgarrado por balas de los cañones antiaéreos. De pronto, una explosión sorda, subterránea, formidable golpe de ariete en la corteza del suelo. Hace

temblar la pared del hotel... El suelo retumba y se estremece. Terremoto fugaz seguido de bofetadas de aire en todos los cristales... ¡Ésta ha caído más cerca todavía!...»

Pero si sabor tiene este párrafo escrito, más impresionante me resultó oírlo, seguido de otras anécdotas de su estancia en España, cuando lo contaba en el hotel de Hanoi, mezclados con el presente de entonces, y con el porvenir. Porque allí habló sobre el fascismo y dijo que la semilla podía germinar donde menos lo pudiéramos pensar. Preguntaba «¿Qué otra cosa se puede suponer cuando yo vi a niños quemado con azufre en aquella escuela, otros con napalm, bombardeos indiscriminados a aldeas y a la selva misma, buscando el camino Ho Chi Minh que las copas de los árboles nunca han dejado ver...»

Hablaba de cosas tangibles, pero en aquellas conversaciones también novelaba, a partir de la realidad, usaba palabras y frases propias de la mejor literatura. Y todo ello acompañado con la dramaturgia del lenguaje oral. Si se ven lo documentales grabados por el Instituto Cubano de Cine, en los que él habla de La Habana, todos estaremos de acuerdo en su excepcional dramaturgia en la expresión oral.

Del Tribunal Russell pasamos a París donde él, ya novelista, ensayista y periodista de tan vasta y diversa obra era, además, Ministro Consejero de la Embajada de Cuba. Pocos escritores contemporáneos han sido trabajadores cotidianos con la marca de Alejo Carpentier, para quien, por ejemplo, la publicidad tenía normas éticas que no chocaban con el proposición de atraer y por eso trabajó tan intensamente en la publicidad Arts, de Caracas, durante años.

Ya en París, conocí al diplomático y al hombre del hogar. Al novelista que dedicaba las mañanas a escribir, como un sacerdocio, y al escritor al que no se le escapa nada. De tal forma que una vez me invitó a ir con él a la carnicería porque había combinado con Lilia hacer una comida especial por la noche: «Carne de res mechada». Fui a la carnicería y cuál no sería mi asombro cuando Carpentier detallaba al carnicero cómo cortar y qué cortar en la banda de la res que estaba colgada en un gancho. Sabía al dedillo cada parte del animal y cómo y para qué utilizarlo en la cocina.

«Todo le hace falta saber al que escribe», cómo si no, en caso que el personaje sea un carnicero o un pescador podría desenvolverse, mínimamente». Yo diría que es una lección básica para cualquier escritor. Esa noche, por primera vez en París, fui la «pinche de cocina» de Carpentier. Lilia desde la sala nos veía hacer, mezclar, probar, mientras atendía a la visita. A ella aún le gusta recordar esta anécdota porque

Alejo Carpentier era un gran cocinero, un gran mezclador. No sólo condimentaba su prosa inigualable de rango universal, sino las más sofisticadas o las más sencillas comidas:

Recordemos *El recurso del método:* «Varias bandejas y platos presentaban ahí, como dispuestos en suntuoso bodegón tropical, los verdores del aguacamole, los rojos del ají, los ocres achocolatados de salsas de donde emergen pechugas y encuentros de pavo, encarchados de cebolla rallada. Alineadas sobre una tabla de trinchar, había chalupitas y enchiladas, junto al amarillo de los tamales envueltos en hojas calientes y húmedas que despedían vapores de regocijo aldeano. Y las frituras de batata, y las barquillas de coco doradas al horno y aquella ponchera donde, en mezcla de tequila y sidra española, de la de allá, se tomaba en bodas campesinas».

Todavía me pregunto dónde había más fuerza, si en su escritura o en su conversación. Al cabo me decido: eran sus dos canales de expresión inigualables. Uno nutría y retaba al otro.



Carpentier y el surrealismo

Leonardo Padura Fuentes

En 1974, cuando Alejo Carpentier gozaba la cúspide de su fama y era reconocido como el descubridor y máximo representante de lo que él mismo bautizó como «lo real maravilloso americano», y uno de los pioneros y más altos exponentes de la avasalladora revolución de la novelística latinoamericana, el escritor evocaba su tránsito por el corazón del surrealismo:

> [En París] escribí relatos surrealistas, como «El estudiante», por ejemplo. Los escribía en francés, idioma que hablo desde niño, pero siempre se los daba a revisar a Desnos, pues nunca he podido sentir el ritmo interior de esa lengua. Me pareció una tarea vana mi esfuerzo surrealista. No iba a añadir nada a este movimiento. Sentí ardientemente el deseo de expresar el mundo americano. (...) He dicho que me aparté del surrealismo porque me pareció que no iba a aportar nada a él. Pero el surrealismo sí significó mucho para mí. Me enseñó a ver texturas, aspectos de la vida americana que no había advertido, envueltos como estábamos en la ola de nativismo traída por Güiraldes, Gallegos y José Eustasio Rivera[1].

Pero el joven periodista que en marzo de 1928 llegaba a París acompañado por Robert Desnos, fue incapaz, en aquellos días, de resistir los cantos de sirena y sucumbió ante los innegables encantos del surrealismo, el cual, de alguna forma, se presentaba como la gran opción para cualquier intelectual empeñado en hacer un arte nuevo, revolucionario, distinto.

Es imposible que, recién llegado a París, Carpentier hubiera podido advertir en su contacto inicial las contradicciones esenciales en que se debatía el movimiento y consiguiera separar, de una primera mirada, la paja retórica de la semilla esencial que representaba todo lo verdaderamente útil de sus propuestas estéticas y sociales. Por lo pronto, varias facetas del surrealismo lo impactan y se entroncan, incluso, con sus aspiraciones vanguardistas: ante todo la proclamada filiación política y militante del movimiento; después, su rechazo a todo lo establecido, lo

[1] *César Leante, «Confesiones sencillas de un escritor barroco», en* Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier, *pp. 62-63, Casa de las Américas, La Habana, 1977.*

burgués, la sensiblería; su búsqueda de nuevos caminos para penetrar en la realidad de los individuos y de las cosas, en una nueva u otra realidad, más cabal y polisémica; su visión apocalíptica (de resonancias spenglerianas) de la civilización occidental que parece haber dado todo de sí, noción que lo acompañará por muchos años; su culto a la libertad social e individual; además de otros aspectos señalados por Klaus Müller-Bergh: «la visión de un universo en disolución, símbolo del desengaño con la civilización occidental, el entusiasmo por elementos primitivos de sociedades poco desarrolladas, la impotencia del hombre moderno frente al dominio de las máquinas y cierto enfoque mimético y orgánico que se desprende de la naturaleza americana»[2].

Esta postura deslumbrada –que evolucionará después hasta las posiciones antibretonianas plasmadas con claridad en su alegato de 1947 «De lo real maravilloso americano»– tiene su primera manifestación en un artículo periodístico, titulado «En la extrema avanzada. Algunas actitudes del surrealismo» que envía a La Habana y aparece en el número de *Social* correspondiente a diciembre de 1928. Allí, luego de referirse al «admirable Manifiesto del Surrealismo de André Breton», reparte abundantes elogios a la obra de Desnos, Soupault, Masson, Ernst, Miró, Aragon, Eluard, Péret, Chirico y el propio Breton, para exaltar «la existencia de una "actitud surrealista" cuya trascendencia no preveía el mismo autor del manifiesto», para entrar luego en estas consideraciones:

> Todo el esfuerzo de los intelectuales contemporáneos, tiende a dar mayor dignidad a la concepción estética. En el fondo, quienes acusan a los nuevos de deshumanizar el arte, protestan contra la extracción de una broza humana –sensiblería, intríngulis hogareños, psicología de cocido familiar– que lo inutilizaba para batir verdaderos records de altura. [...] Por consiguiente, nuestro esfuerzo creador debe tender a liberar la imaginación de sus trabas, a hurgar en la subconsciencia, a hacer manifestarse el yo más auténtico del modo más directo posible. De ahí los experimentos sorprendentes llevados a cabo por Robert Desnos, Man Ray, Soupault, Breton y otros por medio de la «escritura automática» [...]. De ahí el interés apasionado con que los surrealistas siguen las búsquedas que le hacen tocar la médula misma del misterio poético, como *Un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci.* De ahí la calificación de surrealis-

[2] *Klaus Muller-Bergh. «Corrientes vanguardistas y surrealismo en la obra de Alejo Carpentier», en* Asedios a Carpentier, *Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1972, p. 37.*

tas aplicada a hombres como Swift, «surrealista en la maldad» o el Marqués de Sade, «surrealista en el sadismo»[3].

En los pocos meses que van desde la carta que enviara al músico cubano Alejandro García Caturla en vísperas de su viaje a Francia y la escritura de este artículo, Carpentier ha pasado de la información sobre la existencia de un movimiento llamado «superrealismo» a la exaltación de sus principios, métodos y búsquedas, en los cuales parece haber hallado el camino propicio para trascender el simple realismo del arte criollista. Sin embargo, la velocidad con que se deterioraría la aparente unidad del surrealismo y la luz que se filtra por esas fisuras, lo harán –a lo largo de la década del 30– clarificar algunas de sus perspectivas y hacer más definida su visión del valor real del movimiento como instrumento posible para el artista americano.

La ruptura de la aparente unidad del grupo surrealista se hace patente apenas un año después –1929– cuando once escritores, entre los que se hallaban algunos de los «hijos» pródigos de Breton firman el panfleto antibretoniano titulado «Un cadáver», con el cual concretaban su separación del equipo dirigido por el autor de *Najda*. Ribemont-Dessaignes, Roger Vitrac, Leiris, Georges Limbour, Boiffard, Desnos, Max Morise, Bataille, Jacques Baron, Jacques Prévert y el propio Alejo Carpentier son los firmantes y uno de ellos –Prévert–, por ejemplo, llama a Breton «inspector del Palacio de las Maravillas, el fiscalizador de entradas, el Gran Inquisidor, el representante del Sueño...», en un tono de burla abierta que desencadenaría la ira del destinatario.

En el caso específico de Alejo Carpentier, el crack surrealista de los años 29-30, del cual participó activamente, resultó una experiencia enriquecedora y útil para catalizar sus opiniones y actitudes hacia el movimiento. Pero, ante todo, es importante señalar que la ruptura con Breton no significó para él la negación del surrealismo como procedimiento estético, sino apenas la liberación de la férrea metodología bretoniana y la consiguiente adopción de una visión crítica de determinados excesos y posturas políticas. Así, en la crónica «El escándalo de Maldoror» se hace evidente el distanciamiento con que el cubano empieza a observar al «movimiento intelectual más importante

[3] *A.C. «En la extrema avanzada. Algunas actitudes del surrealismo»,* Social, *vol. 13, nº. 12, diciembre de 1928, en* Crónicas, *Ed.* Arte y Literatura, *La Habana, 1975, t. I, p. 106 y 110.*

que existe hoy en Europa» y la noción plena de su decadencia, una vez alcanzada la madurez.

Por una vía paralela corre, mientras tanto, su valoración sobre los postulados estéticos y las realizaciones artísticas concretas de los surrealistas, juicios en los que se observan pocos cambios entre 1928 y 1932. Un ejemplo ilustrativo de esta postura y más aún de la evolución que posteriormente se producirá en sus nociones sobre el movimiento y el carácter de lo maravilloso, se transparenta en el comentario «André Masson, sus selvas y sus peces», publicado por *Social* en octubre de 1929, donde Carpentier exalta una serie de hallazgos que, precisamente, atacará veinte años después –por considerarlos superficiales–, en su prólogo a *El reino de este mundo*.

Y todavía dos años después, cuando con su propia obra Carpentier ha intentado en vano asimilar las cualidades poéticas y reveladoras de la estética surrealista –como lo testimonian los relatos que dejó inéditos, «El estudiante» (inconcluso) y «El milagro del ascensor», ambos redactados entre 1928 y 1930–, el cubano se mantiene como un defensor convencido de los procedimientos y técnicas más ortodoxas del movimiento, como se pone de manifiesto en su valoración acerca de «El arte clásico y singular de Giorgo de Chirico», a propósito del cual concluye:

> Alguien dijo que la fuerza de una imagen, en poesía, se debía al acercamiento acertado de dos realidades distantes. Y Chirico, en sus obras pictóricas, tiene el eterno don de poner en contacto objetos –tal vez vulgares– cuya asociación hace surgir el misterio como una chispa milagrosa. [...} Cuando el sentido de las asociaciones imprevistas está íntimamente unido a la sensibilidad del artista, cuando forma parte de su lenguaje habitual, y, como en Chirico, se realiza en función de tradiciones poéticas centenarias, se vuelve una facultad admirable de reorganización de las realidades conocidas por el hombre[4].

En estos comentarios, que en realidad engloban la estética de todo el movimiento, el futuro creador de la teoría de «lo real maravilloso americano» maneja con clara y alborozada simpatía una serie de categorías sobre la creación y la apropiación de las esencias de la realidad –procesos que considera «misteriosos»–, íntimamente relacionadas con la imaginería de lo maravilloso-surrealista, que lo atraen especialmente por su capacidad «privilegiada» de recrear la realidad a partir de la per-

[4] *A.C. «El arte singular de Giorgo de Chirico», en* Social, *vol. 17, nº 1, enero de 1932, en* Crónicas, *t. 1, pp. 240-241.*

cepción y la representación del entorno –objetivo o subjetivo– propio del poeta. Lo significativo, en función de las futuras concepciones de Carpentier, es que justamente toda esta imaginería de lo maravilloso será, casi aspecto por aspecto, uno de los blancos predilectos de sus ataques sobre la validez del surrealismo como método de acercamiento e interpretación de un referente real (la sociedad, la historia, los comportamientos humanos). Pero es obvio, en estos inicios de la década del 30, que la declaración de independencia que supuso «Un cadáver» y la amistad mantenida con Robert Desnos (cuyas posiciones políticas se hacían cada vez más radicales) en muy poco varían las consideraciones del cubano en torno a los procedimientos rectores del arte surrealista. La noción de lo maravilloso propuesta por Breton en 1924 le sigue pareciendo válida; la fusión de realidades inconexas, la anulación de las fronteras de las antinomias, la superación de todas las contradicciones –cuyo mejor sustento teórico se encuentra en el *Segundo Manifiesto*– le resultan aún el método ideal para trascender lo aparente y alcanzar nuevos prismas de la realidad; el «misterio» y la «magia» invocados desde las perspectivas racionalistas ocultas tras un aparente automatismo poético e imperio del sueño, todavía le sugieren novedosas y trascendentales proposiciones, según se evidencia en sus textos de esta época. Es decir, justamente aquellos elementos –lo maravilloso, la fusión de realidades antes inconexas, la superación de ciertas contradicciones y hasta el misterio y la magia– que luego encontrará en estado bruto, sin artificios, en la realidad americana, todavía le parecen válidos, en esta concepción subjetiva y formal en que venía derivando la estética surrealista.

Pero es que además, el vanguardista cubano Carpentier compartirá entusiasmado, en lo esencial, la valoración bretoniana –también contenida en el *Segundo Manifiesto*– respecto a la necesidad de estudiar aquello que Occidente ha excluido de sus objetos gnoseológicos. Porque, afirma Breton:

> Con el pretexto de civilización, con el pretexto de progreso, se ha logrado eliminar del espíritu todo lo que podía ser tildado, con razón o sin ella, de supersticioso, de quimérico [mientras] se ha proscrito todo método de investigación de la verdad que no estuviera de acuerdo con el uso corriente (...) Es posible que la imaginación esté a punto de reconquistar sus derechos[5].

[5] *André Breton,* Manifiestos del surrealismo, *Ed. Guadarrama, Madrid, 1969, p. 133.*

Reconquista en la que anda empeñado el cubano, para quien toda una serie de elementos «supersticiosos» y «quiméricos» de la realidad americana (el mundo de los negros cubanos, en este instante preciso de sus búsquedas), necesitan de un rescate capaz de validarlos como una importante visión del entorno.

Parece absolutamente incontestable, entonces, la influencia que el surrealismo, como forma más revolucionaria, audaz y competente de la vanguardia, como «actitud del espíritu hacia la realidad y hacia la vida y no como conjunto de reglas formales y de medidas estéticas»[6] está ejerciendo sobre el espíritu ávido de respuestas del joven Carpentier en los momentos en que se dispone a concluir su novela *Ecue-Yamba-O*, iniciada en 1927 y al redactar el primero de sus cuentos notables, «Histoire de lunes» (1933). Al contrario de lo que estiman algunos críticos, cuyos juicios siguen con demasiada atención las opiniones interesadas del Prólogo a *El reino de este mundo* y varias declaraciones de Carpentier en cuanto a su posterior rechazo a muchos de los procedimientos surrealistas, pienso que esta influencia no sólo está presente en el Carpentier de 1933, sino que deja una huella perdurable y mucho más honda, en su pensamiento y su obra, que lo comunmente aceptado y que, por cierto, resulta un elemento esencial –el más esencial, junto a su conocimiento de la historia y la realidad americana– en la perspectiva artística con que se enfrentará a su creación de madurez, especialmente en los años 40 y 50.

Sin embargo, toda esta influencia surrealista pronto comenzará a readecuarse, a personalizarse y a decantarse a partir de los años 1933-34, cuando el escritor se sume en un aparente silencio creativo que abarcará toda una década. En esta evolución influirá, decisivamente, el reconocimiento de la rutina en que había caído el sistema de escritura automática y el asunto de los relatos de sueños, la postura de un anarquismo descentrado de algunos surrealistas que abandonan la pretendida filiación marxista-leninista y terminan abrazados a las ideas trotskistas, así como la poca novedad que en el plano teórico se advierte en los trabajos reflexivos más importantes de la década –como la conferencia de Breton «Situación surrealista del objeto», de 1935, donde reclama al fin la total separación del arte y la política– y la decreciente originalidad de los productos artísticos posteriores a 1933, que se convierten todos en un cúmulo de elementos capaces de provocar un

[6] *Mario de Michelli,* Las vanguardias artísticas en el siglo XX, *Eds. Unión, La Habana, 1967, p. 216.*

cambio lento pero radical de su visión del surrealismo, del cual comenzará a desechar «hallazgos» y a readecuar concepciones, al tiempo que su óptica de América y del papel del escritor americano se hacen más sólidas e independientes, para desembocar, al final, en la crítica incisiva de la cualidad de lo maravilloso asumida por el movimiento.

Pero tan cierta y necesaria es esta superación de una postura admirativa, como la aprehensión duradera de varias nociones adquiridas en su convivencia con los creadores del movimiento, nociones que ya lo acompañarán para siempre: y así, junto a los elementos antes mencionados, como son la existencia de un mundo maravilloso más allá de lo aparente –que él encontrará en la realidad misma de América, y no en el subconsciente–, la fusión de realidades aparentemente inconexas, la superación de ciertas contradicciones, la presencia de la magia, el mito y el misterio, Carpentier también incorpora a su repertorio estético, luego de un proceso de readecuación, la conciencia de la ruptura, la problemática de la libertad social e individual, la noción de que existen y coexisten diversos planos en una misma realidad, así como una mística del arte en la que la fe, o lo que llamaría también un cierto «estado» de inspiración exaltada, juegan un extraño y decisivo papel de revelación en el acercamiento y comprensión, desde la literatura, de la realidad de un continente mágico y maravilloso a cuya historia y realidad dedicará el grueso de su más trascendente obra narrativa y reflexiva, a partir de la convulsa década de los años 40.



Carpentier adolescente

El novelista y las artes visuales

Graziella Pogolotti

En el amanecer de la vanguardia, la perspectiva culturalista impregnaría, en un proceso de maduración progresiva el pensamiento rector de la obra de Carpentier, considerada en un conjunto inseparable de crónicas y artículos periodísticos, ensayos y apuntes críticos, hasta llegar a sus novelas de mayor aliento. En ellas dialogan palabra y música con una fuerte presencia del componente visual y una penetrante observación de cuanto sucede en la existencia cotidiana. Con esta concepción conciliaba los reclamos de la vanguardia con las indagaciones de otro centro de gravitación cada vez más significativos a lo largo del siglo XX, que animaba el abordaje antropológico.

Por eso, en Carpentier, el acercamiento a las artes plásticas desborda el mero ejercicio crítico en favor de un amplio concepto de la visualidad. Recorre el ámbito de la ciudad, se detiene en obras específicas encontradas en una iglesia o en una exposición. En sus crónicas parisienses enfatiza la atmósfera, informa acerca de las noticias de la contemporaneidad para un lector distante y curioso. Se transparenta en ellas la toma de partido a favor de lo verdaderamente renovador. La considerable serie de artículos publicados en *El Nacional* de Caracas durante la larga estancia venezolana del escritor tiene un carácter divulgativo impuesto por la brevedad del espacio dirigido a un público heterogéneo. En las novelas, la visualidad contribuye sustancialmente a forjar una estructura polifónica.

Entrañablemente unido a la ciudad de La Habana, telón de fondo de *El Siglo de las Luces,* vista de reojo en *Concierto Barroco,* protagonista de *El acoso* y exaltada en *La consagración de la primavera,* le dedicó por entero un ensayo publicado en los años sesenta. La idea de *La ciudad de las columnas* había surgido de una estrecha colaboración con Paolo Gasparini, quien había logrado con su lente fotográfico, imágenes sorprendentes de La Habana. El texto de Carpentier acompañaría la edición original.

El sol y la sombra protagonizan el ensayo. La perspectiva es la de un caminante moroso que recorre lentamente el ámbito de la ciudad. Se detiene en los detalles arquitectónicos de la zona colonial, los guardacantones y guardavecinos. Pero su mirada se extiende más allá de ese territorio privilegiado. Apunta los rasgos de una ciudad donde los esti-

los se superponen para configurar la atmósfera indescifrable de un eclecticismo, donde puede surgir un singular castillo medioeval entremezclado con fachadas de inspiración renacentista y construcciones *art nouveau.*

Descubre en su recorrido el vínculo entre el adentro y el afuera, entre las calles y el interior de las viviendas. En todas partes se edifican refugios para resistir el embate del sol. Las calles estrechas procuran la sombra. En la privacidad de las casas se persigue la brisa. Los batientes de las mamparas dejan pasar el aire. De esa manera, se favorece un modo de vida. Las familias, después de recibir a los visitantes en el entorno jerarquizado de la sala, los conducen al último rincón de la vivienda, aquel donde mejor se disfruta el aire fresco. Las voces, entre tanta mampara, atraviesan el conjunto del hogar. Al cuidado del aire se unen las mediaciones necesarias interpuestas ante la luz. La alternancia del sol y sombra se modula con el juego de los colores. El cristal de los mediopuntos iluminados –motivo recurrente de la pintora Amelia Peláez– resplandece con los verdes, amarillos, naranja, rojo granada dispuestos en zonas de color plano.

El trazado de columnas y portales, otra protección contra los rigores del clima, atraviesa la ciudad desde el siglo XIX. Belascoaín, Monte, Reina, la Calzada del Cerro y la de Jesús del Monte tienden un puente entre distintos territorios. Más allá de la arquitectura, el diseño urbano apoya el diálogo entre sol y sombra que cualifican el espacio. Las referencias de Carpentier se remiten a la espléndida triada de los arquitectos italianos Bernini, Bramante y Borromini. Sobre todo en este último, creador de la incomparable columnata de San Pedro, el escritor encuentra un ejemplo vivificante.

En *La ciudad de las columnas,* el vocerío callejero, dialogante, entre pregones y marchantas, penetra hasta el fondo de la casa que, protegida del sol, es invadida por una humanidad viviente y bulliciosa. Las crónicas del peregrino soslayan las apacibles visitas a museos para sumergirse en la existencia oculta de las ciudades, para seguir el rastro de un ahora emergente en galerías, salas de concierto y de teatro, en el circo y en el *music hall.* Prefiere, al acercarse a la ciudad, los barrios populares a los prestigiosos ejes centrales, invadidos por los turistas. Se detiene en el parisino mercado de las pulgas reivindicado por los surrealistas.

El ojo de Carpentier explora los testimonios del ayer, todavía animados por la existencia del hombre que, desde el presente, les otorga función y sentido. Atento a los trabajos de Frank Lloyd Wright y, sobre

todo, de Le Corbusier, se interroga acerca de los problemas de la urbe contemporánea y de su crecimiento desmedido. Un artículo publicado en *El Nacional* de Caracas aborda el desarrollo galopante de Nueva York, ciudad descrita sin nombrarla en *Los pasos perdidos*. El problema a dilucidar no es estilístico. La nueva imagen visual cristalizará en la solución de los problemas planteados.

Pero, la secuencia de los estilos es una dimensión de la realidad. Marca el paso implacable de los tiempos. En la *Ciudad de las columnas*, Carpentier había percibido la perversa subversión de los modelos tradicionales en pilares que infringen las normas de la sección de oro. Las columnas se retuercen, se achican, engordan, según el gusto de artesanos y maestros de obra. La aparente regularidad del conjunto sucumbe ante la multiplicación de las variaciones. Sobre un diseño unitario, el imperativo de la necesidad se concilia con el influjo liberador de la imaginación.

El cambio en la arquitectura enmarca otras revoluciones en las artes plásticas, en la literatura, en la música. Incluye la incorporación del cinematógrafo con su deslumbrante combinación de palabras, sonido, música, actuación e imagen.

En La Habana se había producido, para Carpentier, el despertar de las inquietudes y de las curiosidades, el disfrute primigenio del mar y del sol, el acercamiento inicial a la vanguardia, la revelación de la cultura popular afrocubana, el goce sensual de la naturaleza y de las comidas. La variedad infinita de los sabores le hará valorar por siempre esa zona donde vida y cultura se interceptan, donde la creación popular se sobrepone a las necesidades de la supervivencia. Allí se había manifestado su vocación de arquitecto, su vínculo fraterno con músicos y pintores. Allí empezó su tarea de escritor, el oficio de periodista y la redacción de *Ecue-Yamba-O*, su primera novela, testimonio de una etapa de búsquedas aún no fraguadas. París ofrecería la oportunidad de otro aprendizaje, caracterizado por dos instancias convergentes de cambios que se precipitan en la esfera del arte y en la marcha apresurada de la historia. Las crónicas escritas entonces tiene como propósito confeso informar al lector cubano y contribuir al despertar de la aldea envuelta en los afanes de la modernización y sujeta a un pragmatismo que ignora el palpitar de la cultura. A través de la mirada que recorre el entorno va definiendo una estética personal mediante el ejercicio de una crítica manifiesta en los matices, en el descarte y en la selección, colocada bajo la perspectiva, esbozada en su primera novela, de construir un proyecto de raigambre latinoamericana.

La larga estadía venezolana corresponde, tras un interminable acarreo, a su momento de maduración. Se ha producido el reencuentro con una naturaleza indómita habitada por culturas superpuestas. Es Haití y el territorio casi virgen del Orinoco. De ese aprendizaje alimentado por fuentes diversas emerge una producción narrativa integrada por *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos, El Siglo de las Luces* y los relatos de *Guerra del tiempo.* Lo difícil ha sido encontrar la perspectiva. En ese hallazgo residirán las claves para la elaboración del entramado narrativo.

La composición de sus novelas anda aparejada a la continuidad de un intenso trabajo periodístico. Mantiene en *El Nacional* de Caracas una columna fija, titulada «Letra y Solfa». En ella no abordará solamente asuntos de música y literatura. Todas las expresiones de la creación son atendidas con puntualidad.

La anécdota y el acontecimiento de la inmediatez son pretextos para ir anotando reflexiones en torno a un ideario estético entrelazado con algunos de los debates de su época, muchos de los cuales aún perviven. En esas páginas, ciudad y arquitectura había definido un ámbito. En él se inscribirán pintura, escultura, carteles artesanías, así como comentarios acerca de algunos ensayos dedicados al arte. Tanta diversidad propia del ancho mundo de las artes visuales está imantada por la necesidad de descubrir para sí y para el lector, las claves de la contemporaneidad.

Por haber sido eje de los procesos de cambio que conmovieron la primera mitad del siglo XX, Carpentier, trabajador incansable poco dado al derroche de las horas, evoca con frecuencia y cierta nostalgia la edad de oro de Montparnasse.

El debate acerca del arte nuevo sobrepasaba los límites de lo estético. Se inscribía en el tema de las relaciones entre arte y sociedad, de extraordinaria complejidad para quienes aspiraban a conciliar vanguardia política y vanguardia artística. Aragon y Eluard había roto con el surrealismo. La guerra civil española comprometía al conjunto de la sociedad, incluidos los intelectuales.

Con la segunda postguerra, la polémica no había cesado. Los iniciadores, cubistas, fauvistas, surrealistas habían entrado en los museos, cada vez más orientados hacia el arte moderno. Ahora la discusión se centraba en torno a la abstracción que se internacionalizaba con la irrupción de la escuela de Nueva York.

Carpentier enlaza el abstraccionismo contemporáneo con una tradición no figurativa instaurada, desde principios del siglo XX por los cu-

bistas de quienes procedía, el descubrimiento del valor expresivo de las texturas. En el *collage,* el empleo del óleo contrastaba con la inclusión de arena, tela o fragmentos de periódicos. Junto al color, la línea y la composición, la textura integra, desde esa fecha, el lenguaje expresivo propio de las artes visuales. Adquiere protagonismo con los expresionistas abstractos y anuncia el empleo de materiales aún más heterogéneos. Propone cierto disfrute sensorial, favorece la presencia directa de la mano del hombre y sugiere contradicciones portadoras de fuerza dramática. Su influencia se extiende a la arquitectura, donde contribuye a destacar el valor expresivo de los materiales.

Carpentier hubiera podido decir, al igual que Roland Barthes, que sus juicios de valor se expresaban en la selección de los nombres. Su función no era la de enmendar la plana. Le interesaba, sobre todo, descartar el carácter procesual de la creación artística y sus interconexiones con otros fenómenos vigentes en la época. Un acontecimiento reciente, una exposición, la muerte de una celebridad, una noticia publicada en la prensa son el detonante para la revisión de los antecedentes. Poco le interesan las influencias recibidas. De hecho, soslaya el término, a favor de una intertextualidad nutrida en la propia obra del autor, considerando –así fue su laboreo de escritor– que, sobrepasados los tanteos de la formación, ésta se va construyendo sobre sí, en un trabajo donde el hallazgo de soluciones suscita nuevas interrogantes.

Por otra parte, advierte Carpentier que desde los cincuenta la visualidad invade y modela el mundo contemporáneo. La letra, la verdad de los periódicos y de los libros, ha cedido el campo a la imagen.

El papel de los museos también se modificaba. Requerido de un público más amplio, se comprometía de lleno con las exigencias de la contemporaneidad. El cambio no se limitaba tan sólo a la inclusión de novísimos artistas en sus colecciones y a alternar las exposiciones transitorias con las salas permanentes. Implicaba entrar en el juego de la subversión de las jerarquías tradicionales. Por eso Carpentier aplaude con entusiasmo las muestras organizadas por el Museo de Arte Moderno de Nueva York dedicadas a enseres de cocina y al diseño de teléfonos y de automóviles. Han desaparecido las llamadas artes menores. Todo contribuye a conformar la visualidad contemporánea. Antes fueron la fotografía y la caricatura. A la primera, Carpentier había concedido singular importancia en su etapa parisiense, deslumbrado por la obra de Man Ray. En la segunda reconocerá después su capacidad para desprenderse de la subordinación a textos mayores para intentar un discurso autónomo, donde el humor favorece una reflexión filosófica acerca del hombre.

Los procesos de impresión se perfeccionaban. La reproducción de obras de arte con una exactitud nunca antes alcanzada multiplicaba imágenes para un público más intenso. André Malraux publicaba su *Museo Imaginario,* que ofrece la oportunidad de yuxtaponer imágenes procedentes de todas partes y de romper el monopolio de los centros privilegiados en una época donde todavía se producen descubrimientos sorprendentes que pulverizan criterios arraigados. Además de reconocer el aporte de Malraux, Carpentier anota, en su momento, la aparición de rastros perdidos de la prehistoria, de Budas de inspiración helénica en Afganistán, de un arte olvidado de la Tracia que subvierte la denominación de bárbaros –extranjeros– impuesta por los griegos. Las capas tectónicas de la historia se remueven para renovar las interconexiones. El autor de *Los pasos perdidos* se complace al encontrar en los estudios realizados por Claude Lévi-Strauss con los indios del Brasil al ser humano diverso y único en sus portentosas facultades de pensar.

La imagen simbólica sustituye el predominio de la reproducción testimonial del mundo tangible. El naturalismo y el historicismo pierden sentido. La fotografía se encarga de la inmediatez. La búsqueda del «parecido» en el retrato resulta más efectiva cuando la lente detiene la movilidad del instante. Había explorado, con el surrealismo, las posibilidades de la fotografía para la invención de un imaginario. En los años cincuenta reconoce la era Cartier-Bresson, afincada en el empleo de nuevos recursos técnicos y en la extraordinaria difusión de las revistas ilustradas. La lente mostraba una realidad que sobrepasaba el alcance del ojo humano: los fondos submarinos y los cráteres de la luna. Se diluían, otra vez y de otra manera, las fronteras entre realidad e imaginación.

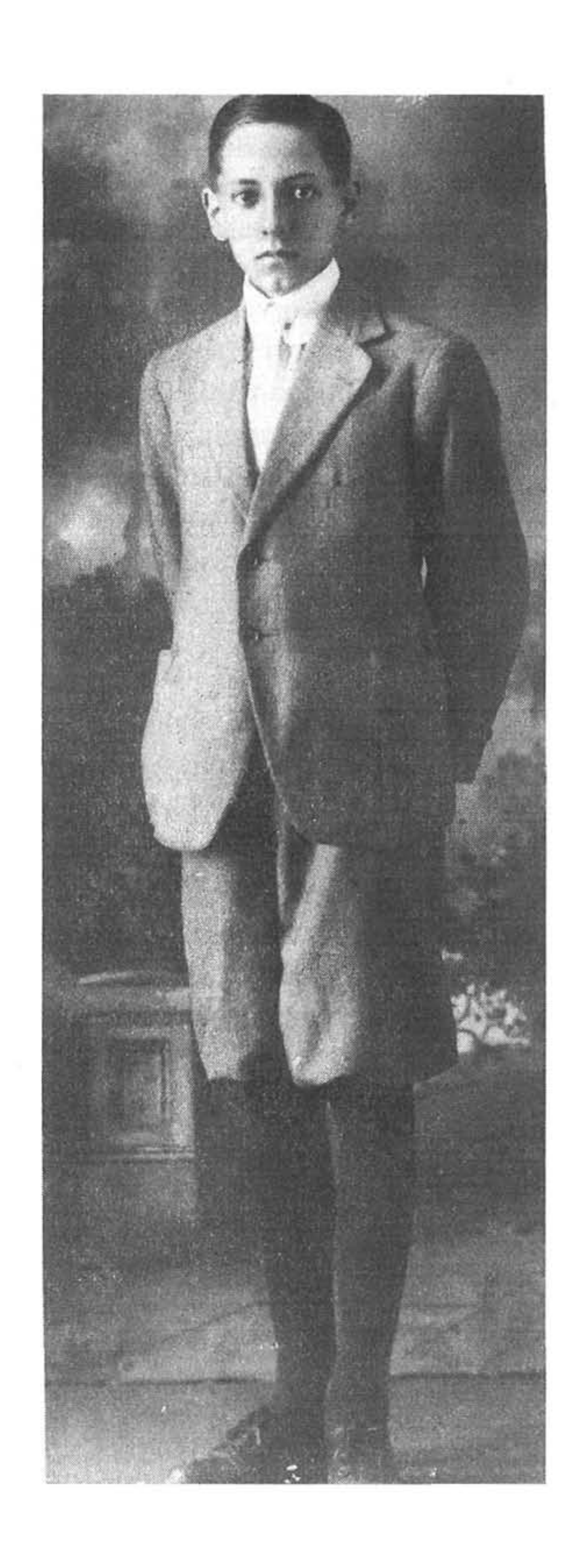
Atenido a ese mismo punto de vista, Carpentier reivindica la obra del muy joven José Luis Cuevas, beneficiario de una rapidísima carrera profesional e involucrado en áspera polémica. Su obra rompía de manera tajante con la tradición del muralismo mexicano. Se le reprochaba haber renunciado a un discurso identitario. Carpentier, en cambio, reconoce una continuidad esencial en su sentido trágico de la vida con raíces profundas en la herencia azteca.

Proteico, autocrítico, Picasso se constituye en modelo, no sólo por su incomparable capacidad de invención y por su prodigioso talento. En su caso, la fragua de una estética se une a un modelo ético de inconformismo radical. Cuando le hubiera resultado fácil satisfacer las demandas de un mercado complaciente, rompe con lo establecido y se

transfigura. Lección aún más útil en los días que corren dominados por empresarios que condenan a los artistas a las galeras de la repetición. Pero, todavía más importante: el talento crece y se sostiene a través de la consecuente cotidianeidad de un trabajo encarnizado. Picasso interesa también porque el autor de *La música en Cuba* percibe la presencia expansiva de la visualidad en el acontecer inmediato de la existencia humana. La perspicacia de Carpentier supo descifrar claves esenciales de los cincuenta, tal y como antes lo había hecho con los treinta.

La reflexión del novelista había acompañado al estudioso de las artes visuales. Para contribuir a la construcción de un imaginario americano, había que edificar una compleja estructura polifónica. En ella, la visualidad desempeñaría un papel decisivo. El huracán atraviesa buena parte de su narrativa. El mar la invade. Sin embargo, a pesar del gigantismo de los ríos y los montes, el hombre encuentra la dimensión que le corresponde. Evocada con frecuencia, la ceiba se identifica con una columna rostral. Cultura y naturaleza se concilian. Porque el paisaje es observado desde la perspectiva de la cultura. Ese entorno significa mucho más que un decorado.

Explosión en la Catedral, obra del casi desconocido Monsú Desiderio, es la versión acertada del título de *El Siglo de las Luces* adoptada en las versiones en lengua inglesa de la obra. Es la premonitoria imagen simbólica que ilumina las peripecias de los personajes. Porque supo mirar, porque supo desentrañar el juego de las perspectivas, Alejo Carpentier llegó a ser un visionario.



Carpentier con doce años

Historia y mitologismo en *El reino de este mundo*

Irlemar Chiampi

El realismo maravilloso representa, dentro de la tercera etapa de la modernidad literaria en la América Latina (las anteriores corresponden a la poesía: el modernismo y la vanguardia) la adquisición plena de una poética nuestra, radicada en la conciencia de la narratividad como devenir histórico de continua simbiosis de lo moderno y de lo arcaico, la historia y el mitologismo.

Alejo Carpentier tuvo la primacía en la formulación de esa poética de la no-contradicción y la identificación, dentro de la *ratio* moderna, de la lógica del Otro Sentido que marca nuestra experiencia cultural. *El reino de este mundo* (1949) fue su primer experimento para inscribir su proyecto ficcional y latinoamericanista, mediante dos procesos de transfiguración de lo histórico.

El primer proceso es el más elemental y puede designarse como una refiguración. Sabemos que la rebelión de Mackandal, la sublevación de Bouckman, la retirada de los colonizadores franceses a Santiago de Cuba, la reacción metropolitana frente al envío de tropas lideradas por el general Leclerc, la ascensión y caída del monarca Henri Christophe son hechos reales. El minucioso cotejo de escenas, fechas y nombres, incluso de personajes nada heroicos como Lenormad de Mezy, Ti Noel o Cornejo Breille, con la historia de Haití, tal como aparece consignada en los libros de Moreau de Saint Mery (*Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de Saint Domingue*, 1797), o de V. Schoelcher (*Vie de Toussaint Louverture*, 1889), permite concluir que Carpentier se atuvo a datos objetivos y, al mismo tiempo, los seleccionó dándoles un valor y un lugar, según las conveniencias poéticas de reconstrucción de la fábula de la revolución haitiana[1].

En el proceso de refiguración importa menos la fidedignidad o la infidelidad a los hechos reales que la consideración del mero hecho de

[1] *Para el cotejo de* El reino *con las fuentes documentales, véase Roberto González Echevarría.* Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home, *Ithaca, Cornell University Press, 1977, 131-137.*

que cuando un escritor de ficción realiza su trabajo de documentación o de busca de referencias, no tiene acceso a la cosa real, o a lo que «realmente ocurrió», sino a lo que ya se escribió sobre el asunto, a textos sobre la realidad histórica. La Historia es un discurso, una organización de hechos sucedidos presentados como una «estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa»[2]. La Historia es, por esto mismo, una figuración frente a la cual Carpentier, como novelista histórico, procede a una refiguración. Y la relación que se establece entre la novela y el documento deja de ser la de un discurso imaginario de la realidad objetiva para ser la relación entre dos discursos imaginarios. No se trata, pues, de verificar si existe un desfase temporal entre la novela y la Historia, ya que toda ficción funciona como una analepsis, o sea, una proyección del presente en el pasado. Como tampoco se trata de verificar hasta qué punto existen distorsiones sociológicas e ideológicas en la novela histórica, lo que implica someterla a la normatividad de los presupuestos realistas en su insistencia en el contenido. No importa saber lo que fue seleccionado, omitido, inventado por el novelista histórico, sino por qué procedió así, de modo que correlacione tales procedimientos de refiguración con la estrategia profunda que anima al texto. Importa, en suma, verificar cuál es la «prefiguración poética» que sanciona los conceptos teóricos (la dimensión epistemológica, estética y moral) y que funciona como un paradigma para el discurso narrativo. A esa prefiguración poética de todo acto historiante, Hayden White la llama «subestructura metahistórica»: corresponde a una estructura profunda, que es específicamente lingüística, con estrategias tropológicas, cuyas formas (metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía) constituyen la retórica de una determinada «filosofía de la Historia»[3].

Si resumimos lo expuesto con el siguiente esquema, podremos definir el segundo proceso, el más complejo, implícito en el proyecto literario de Carpentier, como la transfiguración de una «filosofía de la Historia» en una subestructura metahistórica, subyacente en el discurso ficcional histórico de *El reino*: prefiguración poética (subestructura → metahistórica conceptos epistemológicos, estéticos y morales o «filosofía de la Historia»)→ discurso ficcional histórico.

Comencemos por la «filosofía de la Historia» de Carpentier. Si retomamos el pasaje del Prólogo a *El reino*, citado anteriormente,

[2] *Hayden White,* Metahistory, The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe, *Baltimore, The John Hopkins University Press, 1977, ix.*

[3] Idem, ibidem, *1-42.*

comprobamos que Carpentier, antes de clamar por la fidedignidad y por la verdad de los acontecimientos que narra sobre la historia de Haití dice: «En él [el texto de la novela] se narra una sucesión de hechos extraordinarios, ocurridos en la isla de Santo Domingo, en determinada época que no alcanza el lapso de una vida humana, *dejándose que lo maravilloso fluya libremente* de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles» (la cursiva es mía). Este libre fluir de lo maravilloso no puede entenderse desvinculado de la propia definición de lo maravilloso, que Carpentier formula previamente con una perspectiva fenomenológica: «lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge una inesperada alteración de la realidad [...] de una revelación privilegiada [...] de una iluminación inhabitual [...] de una ampliación de las escalas [...], percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu [...]»[4]. Quien altera, ilumina, amplía o percibe en el discurso ficcional histórico es, por tanto, el narrador, cuyo punto de vista permite que lo maravilloso fluya libremente.

La «filosofía de la Historia» que Carpentier hace derivar de ese concepto de lo maravilloso como inherente a la realidad[5] tiene como fundamento la contraposición entre la cultura de América (Latina) y de Europa. En el paralelo que el novelista cubano establece, la historia de América no se somete al modelo del logocentrismo occidental europeo. Mientras que en la historia europea el continuo proceso de la desacralización culminó con la pérdida de la fuerza propulsora de los mitos y de la religiosidad, en nuestro continente sobreviven las formas primitivas de la cultura popular, las tradiciones milenarias, los ritos y los mitos autóctonos, las danzas y cantos de carácter mágico invocatorio, además de una multitud de fábulas y héroes primigenios cuya energía continúa interviniendo en los mecanismos de la Historia. La visión americanista de Carpentier se completa con una síntesis de nuestra especificidad cultural: «Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia faústica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente Descubrimiento, por los fecundos

[4] *Alejo Carpentier, Prólogo a* El reino de este mundo, *Montevideo, Arca, 1968, 9. Las citas subsecuentes siguen esa edición.*

[5] *De ese concepto de lo maravilloso y sus fuentes surrealistas, traté en mi* El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana *(Caracas: Monte Ávila, 1984, 35-46). En un artículo posterior, examiné más detenidamente esa cuestión. Ver «Carpentier y el Surrealismo», Revista de la Universidad de México, vol. xxxvii, nº 5, septiembre de 1981, 2-10.*

mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías» (*Prólogo*, 12). Esa información apunta fenómenos tanto del ámbito de la Naturaleza como de la Historia, e insiste sobre la noción de lo real como maravilloso en tanto extrapolación de la racionalidad. Así, la realidad americana, sea la natural o la histórica, es un repertorio de maravillas (positivas o negativas) que escapa al estatuto de lo verosímil codificado por la modernidad europea.

La teoría de lo real maravilloso americano, núcleo inseminador de toda la obra de Carpentier, ya se formula en el momento de la escritura de *El reino* como una «filosofía de la Historia» que contiene: a) un concepto epistemológico: un modo de captar la esencia de la realidad histórica de América; b) un concepto moral: en la crítica a la «fabricación de lo maravilloso», en los moldes de la «taumaturgia burocrática de los surrealistas» (*cf. Prólogo*, 7-8); c) un concepto estético: el acto historiante del novelista se concibe como negación del «regreso a lo real», pretendido por la literatura políticamente comprometida y como negación de la «literatura onírica "arreglada"»(*Prólogo*, 10). O, para decirlo de modo afirmativo: el postulado estético de Carpentier es el del realismo maravilloso, cuyo núcleo poético es la no-contradicción entre historia y mitologismo.

Si atendemos ahora al proceso de la transfiguración de la «filosofía de la Historia» en la subestructura metahistórica, podemos comprobar que ésta se resuelve, en el discurso narrativo de *El reino*, como una retórica que la novela latinoamericana posterior habría de explorar en abundancia. Esa retórica consiste en la conversión de los hechos naturales en sobrenaturales (los *naturalia* en *mirabilia*) y, al contrario, los hechos sobrenaturales en naturales (los *mirabilia* en *naturalia*)[6]. Son numerosos los episodios, escenas y situaciones en que esa retórica aparece, especialmente la segunda modalidad, en asociación con la magia del vudú. Por ejemplo, cuando Maman Loi al responder a una orden misteriosa hunde los brazos en un caldero de aceite hirviendo, Ti Noel observa que su rostro reflejaba una tersa indiferencia, pues «sus brazos al ser sacados del aceite, no tenían ampollas ni huellas de quemaduras,

[6] *La primera modalidad de conversión* (naturalia-mirabilia) *es relativamente escasa en* El reino. *Un ejemplo es la visión del palacio de Sans Souci, cuya grandiosidad y refinamientos napoleónicos y versallescos dejan al esclavo Ti-Noel «maravillado por el espectáculo más imponente que hubiera visto en su larga existencia»* (El reino, *79-80). En novelas posteriores, como* Los pasos perdidos *(1953) y* El siglo de las luces *(1962), en las cuales la naturaleza tropical tiene una fuerte presencia, Carpentier explora en profundidad las posibilidades de semiotizar los fenómenos reales como prodigios.*

a pesar del horroroso sonido de fritura que se había escuchado un poco antes». Para mantener esa naturalización de lo maravilloso, Carpentier se limita a señalar las reacciones de Mackandal («parecía aceptar el hecho con la más absoluta calma») (*cf. El reino*, 26-27), como expresiones contrastantes de la cultura afro-antillana (el negro) y la afro-católica (el mestizo). La serie de acontecimientos legendarios que antecedió a la independencia de Haití es tratada, sistemáticamente, mediante la vinculación con el pensamiento mítico de los negros, a modo de evitar todo efecto posible de fantasticidad que pueda convertir los hechos narrados en inverosímiles. Al utilizar, por ejemplo, uno de los motivos clásicos de la literatura fantástica, la licantropía, Carpentier suprime el significado de bestialidad y horror de aquella tradición para inscribir la mitología en el orden histórico. Así, las metamorfosis del mandinga Mackandal no sólo se muestran desprovistas de cualquier duda sobre la posibilidad de transgredir la separación entre espíritu y materia, sino que también son naturalizadas al adquirir una función política y social de promesa revolucionaria para los esclavos haitianos: «Todos sabían que la iguana verde, la mariposa nocturna, el perro desconocido, el alcatraz inverosímil, no eran sino simples disfraces [...] De metamorfosis en metamorfosis, el manco estaba en todas partes, habiendo recobrado su integridad corpórea al vestir trajes de animales. Con alas un día, con agallas el otro, galopando o reptando, se había adueñado del curso de los ríos subterráneos, de las cavernas de la costa, de las copas de los árboles y reinaba ya sobre la isla entera» (*El reino*, 36).

En este episodio como en otro posterior, el de la inmolación en la hoguera –cuando el mandinga, dotado de los «Altos poderes de la Otra Orilla» se libera de las ataduras y del fuego para alzar un vuelo espectacular sobre la multitud (*El reino*, 40-42)- la mitología vudú funciona como la causa trascendental que «explica» el acontecimiento considerado imposible por la óptica racional. El lector no es llamado a optar por una versión natural o sobrenatural, sino a rever los códigos que separan esas dos zonas del sentido.

Mediante la disolución de los límites entre lo natural y lo sobrenatural, Carpentier construye un nuevo discurso narrativo cuya lectura lleva a percibir la contigüidad de las esferas de lo real y de lo maravilloso. Con esa estrategia tropológica, peculiar al modo metonímico, el escritor crea en la novela latinoamericana el «efecto de encantamiento» (*incantare*: hechizar, transformar una persona en otro ser, por artes mágicas): el mito adquiere historicidad, o sea la posibilidad de constituir la Historia (en tanto *res gestae*) y, en contrapartida, la Historia se mitologiza, o sea, el cambio es gestado por lo maravilloso.

Las innovaciones de esa poética metahistórica de Carpentier no se limitan a la superación de los esquemas del realismo o de lo fantástico. Una evaluación más adecuada del vínculo entre la historia como discurso y el mitologismo en el proyecto carpenteriano requiere considerar el ámbito más amplio de la literatura occidental, cuya modernidad generó una verdadera poética de la mitologización, especialmente en su fase contemporánea. Sin pretender retomar aquí esa enorme cuestión crítica, quiero referirme a algunas conclusiones presentadas por E. M. Mielietinski en su estudio sobre la mitologización en la literatura[7], con la finalidad de justificar por qué el realismo maravilloso es un tipo de discurso claramente latinoamericano.

Entre las varias obras dedicadas al problema de los mitos en la literatura, la del teórico soviético se destaca por la amplitud e interdisciplinariedad, sin quebrar el rigor y la erudición. Mielietinski pasa de la etnología al folklore y de éstos a la poética literaria, ofreciendo un examen crítico detallado de las principales teorías modernas del mito, que incluye los resultados de la escuela mitológica-ritualística en la crítica literaria. Emprende también un examen riguroso de las formas clásicas del mito y sus reflejos en el folklore narrativo, presentando un análisis comparado de la figura del héroe cultural en diversas tradiciones, además de abordar las relaciones entre mito, cuento maravilloso y epopeya, que esclarece de manera detallada la semántica de la trama mitológica. Nos interesa aquí la última parte de su estudio sobre la poética del mito, donde el teórico soviético lleva a cabo una reflexión innovadora e instigadora sobre un fenómeno característico de la literatura del siglo XX: el mitologismo, que en la novela se manifiesta como un procedimiento artístico de estructuración de la narrativa y visión de mundo que se aleja del realismo crítico del siglo XIX, con su enfoque histórico-social. El énfasis del mitologismo del siglo XX, afirma Mielietinski, «no reside apenas ni tanto en el desnudamiento de la degeneración y de la deformidad del mundo actual [...] como en la revelación de ciertos principios inmutables y eternos, positivos o negativos, que se transparentan por entre el flujo de lo cotidiano empírico y de los cambios históricos» (PM, 351).

El principal mérito del estudio de Mielietinski, en el campo de la crítica literaria consiste en relacionar el procedimiento artístico del mi-

[7] *E. M. Mielietinski,* A poética do mito, *Rio de Janeiro, Forense, 1987, trad Paulo Bezerra (la primera edición en ruso es de 1976,). Citaremos siempre la edición brasileña con la sigla PM, seguida por el número de las páginas.*

tologismo con la visión de la historia, la cultura y la sociedad, en la obra de tres representantes máximos de la alta modernidad europea, los novelistas Joyce, Thomas Mann y Kafka. Pero su contribución más instigadora es la de establecer la diferencia entre el mitologismo de la poética modernista (europea) y el mitologismo de los escritores afroasiáticos y latinoamericanos.

La poética modernista de la mitologización se caracteriza, según Mielietinski, por la utilización de mitemas con sentido psicologizante y de paralelos mitológicos con carácter aproximativo, convencional, sin preocupación con las particularidades específicas del mito. O sea, utiliza cierta «configuración mitológica en general, como expresión de la repetición universal de determinados papeles y situaciones» (PM, 374). El prototipo de ese uso lúdico y deformador, y sobre todo irónico de los mitos en la literatura moderna es Joyce, en cuya heterogeneidad de motivos simbólicos Mielietinski ve un mitologismo de segundo o tercer orden, que se fija como proyección de la nivelación y falta de personalidad de personajes y objetos en el universo de alienación de nuestro tiempo (*cf.* PM, 376).

El crítico soviético, obviamente, se refiere a la práctica paródica y experimentalista de Joyce, pero el punto crucial de su caracterización de la poética modernista de la mitologización recae en la relación entre ese tratamiento psicologista y paródico y una cierta visión de mundo cuyo eje está en las frustraciones con el historicismo, o sea, «el miedo de los estremecimientos históricos y al descreimiento de que los avances sociales modificarán el fundamento metafísico del ser y de la conciencia humanos» (PM, 353). Contrariando ese paradigma del mitologismo europeo, los escritores de la periferia de la modernidad muestran que «las tradiciones mitológicas todavía son un subsuelo vivo de la conciencia nacional» y que «la repetición constante de los mismos motivos mitológicos simboliza, primordialmente, la estabilidad de las tradiciones nacionales, del modelo vivo nacional» (PM, 353). Así, en vez de proyectar mediante modelos mitológicos «la pesadilla de la historia» y el temor a los cambios, estos escritores conducen el plano histórico-social hacia una relación de complementariedad con el plano mitológico (*cf.* PM, 354).

Mielietinski no desarrolla suficientemente ese tópico fundamental para la comprensión de la forma específica del mitologismo en las literaturas periféricas. En los análisis que dedica a algunos de nuestros novelistas (Carpentier, García Márquez, J. M. Arguedas, Rulfo y Asturias) insiste apenas en la estructuración biplana (equilibrio entre los motivos crí-

tico-sociales y folklórico-mitológicos) que aplican a las relaciones entre la Historia y la Mitología. Por otro lado, al comprobar en este doble plano una combinación de la poética modernista con una cierta «apelación neorromántica» al folklore y a la historia nacional y a la problemática política revolucionaria (*cf.* PM, 439), Mielietinski tiende a enfatizar en nuestros escritores el deseo de conservación de la tradición dentro de una especie de nacionalismo atrasado y, hasta cierto punto, ajeno o marginal a la gran cuestión del historicismo en la modernidad.

Lo que el gran crítico elude (aunque se puede inferir a partir de sus logrados análisis de los escritores europeos) es el sentido crítico (de poner en crisis) del mitologismo literario en la América Latina de la segunda posguerra, frente a la propia fórmula psicologizante, irónica y paródica de la poética modernista del mitologismo europeo. No pretendemos afirmar que nuestro mitologismo sea más lúcido o más avanzado que el europeo, sino que surge como una confrontación con el proyecto de la alta modernidad, que coloca en oposición el mito y la historia, o utiliza el mito como posibilidad para arruinar la teleología de la historia.

La tarea de Carpentier en *El reino de este mundo* es ejemplar y pionera en esa perspectiva. No se trata solamente de mostrar que el repique de los tambores de Petro y de Rada y los *boumforts* consagrados a Damballah y Ogúm Fai representan la estabilidad de la tradición nacional haitiana, así sea a finales del siglo XVIII. Tampoco se trata de tomar el vudú como instrumento de lucha contra el tiempo histórico, en esa especie de apología del irracionalismo y del magicismo que la cultura moderna desarrolló frente a la «pesadilla de la historia». No hay folklorismo neorromántico en Carpentier ni tampoco descreimiento de la historia, sino la narrativización de la complementariedad entre el plano de lo maravilloso y el plano histórico-social, conforme sugiere Mielietinski, o conforme habíamos formulado anteriormente, una no-contradicción entre mitologismo e historia[8].

Por eso, en el relato de los acontecimientos que provocaron la independencia de Haití, Carpentier toma el «Pacto Mayor» como un momento emblemático de esa conjunción no contradictoria, en tanto ejercicio de crítica del modelo mitologista de la modernidad europea.

[8] *Por razones de economía, tratamos aquí los conceptos de maravilloso y mito como equivalentes, pero entendemos, por supuesto, que lo maravilloso corresponde, en la trayectoria de las formas narrativas, a una historización del mito, cf. Mielietinski, op. cit., 108-109.*

Cuando Bouckman invoca los Loas africanos («Nuestros dioses nos piden venganza. Ellos conducirán nuestros brazos y nos darán la asistencia». *El reino*, 50) para la lucha por la libertad de los esclavos con el respaldo de los principios de la Revolución Francesa, esa noche tempestuosa de Bois Caimán no simboliza ya la fuga de la historia hacia el mito, sino la conciencia del papel de los iniciados para organizar la experiencia histórica del cambio revolucionario. Y, cuando posteriormente se da el triunfo de Dessalines, Carpentier corrobora la fuerza ideológica de los mitos originales para intervenir en la historia, o sea, para adquirir la historicidad propulsora del cambio:

> [...] el triunfo de Dessalines se debía a una preparación tremenda, en la que habían intervenido Loco, Petro, Ogún, Ferraille, Brise-Pimba, Caplaou-Pimba, Marinette Bois-Cheche y todas las divinidades de la pólvora y del fuego, en una serie de caídas en posesión de una violencia tan terrible que ciertos hombres habían sido lanzados al aire o golpeados contra el suelo por los conjuros. (*El reino*, 76).

Pero tal vez sea en la escena final, con las metamorfosis de Ti Noel, donde podemos reconocer más claramente que la «filosofía de la historia» en Carpentier, al ser sancionada por la prefiguración poética y metahistórica de lo real maravilloso americano, promueve una crítica contundente al mitologismo lúdico y experimental de la literatura moderna. El epílogo de la novela se compone de dos ciclos de metamorfosis. En el primero, para escapar de los pesados trabajos impuestos por los Agrimensores (los mulatos republicanos de la Llanura), Ti Noel trata de mimetizar Mackandal mediante una serie de metamorfosis en ave, garañón, avispa y hormiga. El fiasco es continuo: el negro no consigue realizar aquella hazaña, ni siquiera adaptarse a la vida de aquellas especies zoológicas. En el segundo, Ti Noel trata de entrar en el clan de los gansos, transformándose en ganso, pero es repudiado como un «intruso» impertinente. (*El reino*, 116, 120).

No es necesario decir que la república de los mulatos agrimensores, que «hablan el idioma de los franceses» y tienen un «oficio de insectos» con sus reglas, tubos, estacas, escuadras, es una metáfora de la modernización, con su razón instrumental y su percepción unidireccional de la Historia. Que el clan de los gansos es la imagen de la organización tribal africana, cuyos ritos y funciones milenarias constituyen un orden cerrado para los no iniciados. Frente a estos universos contrarios –lo moderno y lo arcaico, el de la Historia y el del Mito– la prácti-

ca licantrópica de Ti Noel parece destituida de la fe auténtica que antaño permitiera al mandinga Mackandal resistir a la colonización francesa y ser, simultáneamente, un iniciado, un miembro del clan religioso del vodú. De ese modo, queda claro que Carpentier presenta la licantropía de Ti Noel como una práctica lúdica, experimental y paródica – una especie de mitologismo modernista que carece de sentido político social o de la finalidad de provocar cambios en la Historia.

Los dos ciclos de metamorfosis de Ti Noel revelan, pues, una simetría inversa al de Mackandal: mientras para éste el totemismo era un rito para acceder a la categoría de héroe cultural, para aquél el rito se convierte en juego vacío que, por un lado, no ofrece resistencia a la modernización opresiva de los republicanos y, por otro, ya no constituye una función iniciática dentro del clan africano. En otras palabras, el hombre desacralizado no consigue recuperar la mitología de los orígenes ni acceder a la historicidad del reino de este mundo.

La condensada alegoría de los ciclos metafóricos de Ti Noel diseña, *sub especie metafórica*, el gran proyecto metahistórico, la búsqueda permanente del Pacto Mayor que Carpentier vislumbró en aquellos años 40 y elaboró, con método e imaginación, a lo largo de su fecunda trayectoria novelística.

Viaje y visión del ser en *Los pasos perdidos*

Germán Gaviria Álvarez

«Viaja ligero, pues todo lo que necesitas lo llevas dentro.»
J. García-Reyes

I

Hacía ocho meses y cinco días que no había vuelto a ver el libro que escribiera en Venezuela sobre *Los pasos perdidos,* y encontrarme con la segunda parte inconclusa, donde trataría el tema del regreso, me producía el más hondo desasosiego. No sólo porque en la novela este tema es un corolario al de la ida, sino porque en mí crecía la sensación de que la travesía aún no había terminado. El tiempo parece detenerse cuando se regresa al mismo punto, cuando se habla de las mismas personas, cuando los actos se repiten, cuando parece haber un salto entre el «antes» de emprender un viaje y el «después». Pero en seguida del viaje, el salto dado tiene la apariencia de ser más estrecho, que la memoria se contrae. Entonces todo es ilusión lejana, en cuyo estado sólo cabe la mirada estática. Nada destruye más al humano que el deterioro de la memoria, y nada doblega más al espíritu que la inmovilidad del cuerpo, que el congelamiento de la mente, que sostenerse en un horizonte que pertenece al pasado. La escritura renombra la memoria y da la idea de que ésta no ha sido devorada como una hoja por los insectos. La escritura recoge fragmentos, ordena, cartografía sus parcelas y sus linderos, traza el mapa nuevo donde nos moveremos. La escritura representa un estado remoto, aquel que deseamos recuperar con exactitud. Pero en el tiempo evocado la fidelidad es imposible. Nada es más traicionero para el escritor que dar rienda a este afán: hay un tiempo para la creación distinto al de los acontecimientos. Cuanto más, el escritor se beneficia de su bagaje y guarda en el presente algunos pasos que había perdido.

II

Entre Caracas y el Pico del Águila[1], una casi a nivel del mar y otro a 4000 m, media la síntesis de una parte de la geografía de la novela. La

[1] *Uno de los páramos más altos de los Andes venezolanos. Es probable que sirviera de modelo para ubicar el punto donde el Protagonista halla a Rosario.*

medida del hombre es superior a la del ángel que plantea San Juan en el Apocalipsis[2]: la dicta el tamaño de los pasos que da, de los territorios a los que llega, del espacio imaginado. Si Hernán Cortés[3] en carta a Carlos V reconoce su estrechez lingüística y cultural frente al Mundo Nuevo que sus botas hollaban, es necesario destacar que para él este era el paraíso único sobre la Tierra, donde se puede bautizar otra vez todo –seres humanos, animales, plantas, orografía–, y escribirla en el entendimiento del hombre renacentista que no puede desplazarse a América. Es la figura exacta de Adán el primer día de la Creación, aquel famoso *Adán nombrando las cosas* de Blake, en cuyos labios y dedos el mundo adquiere la forma que las palabras y los actos proporcionan. Se entiende que esta afirmación en el mundo por la palabra articulada supera a la de su Creador quien lo lleva en un viaje por las Eras sin otro fin ni otro objeto que el de buscarse a sí mismo. A lo mejor, es en la ida donde deben caber todas las preocupaciones del viajero, pues ha de llegar desnudo a un mundo que sus palabras deben crear, aquel donde encuentra sentido a su existencia. Es cuando el tema del retorno es imposible de concebir, pues el único regreso posible está en la reconstrucción de la memoria fragmentada[4].

Cuando en 1947 ó 1948 Carpentier inicia su ascenso hacia la cumbre de los Andes[5], sella una de las travesías más dinámicas y creativas que alimentará su obra. Quizá un año había transcurrido desde que avistara los dilatados dominios de Canaima[6] en la Gran Sabana con los yugos de su abuelo, Alfred Clerec Carpentier, buscador de El Dorado y Gobernador de la Guayana cien años atrás, en un vuelo de un par de horas desde Ciudad Bolívar hasta Santa Elena de Uairén[7], y empezara a construir personajes de ficción a partir de aquellos a quienes estrechara la mano. Lucas Fernández Peña y su esposa –una indígena waica– y el padre Valdearenas, son la esencia humana y novelística de «personajes robot»[8] como el Adelantado y Montsalvage, Rosario y Fray Pedro de Henestrosa. Los ámbitos del creador son los de las criaturas que crea, y

[2] *Carpentier, A.* Visión de América. *Buenos Aires: Losada, 1999, pp. 23.*

[3] *Cortés, H.* Cartas de la conquista de México. *Madrid: Sarpe, 1985, p. 23-38.*

[4] *En* Los pasos perdidos, *el tema del regreso está en términos de reconstrucción, antes del pasado, de la memoria.*

[5] *En:* Visión de América. *pp. 65-73.*

[6] *Este mito tamanaco aparece en* Los pasos perdidos, *en su cuento «Los advertidos» y en el texto* El Salto del Ángel en el reino de las aguas.

[7] *En:* Visión de América, *pp. 21-26, 45-54.*

[8] *López Lemus, V. (compilador).* Entrevistas. Alejo Carpentier. *La Habana: Letras Cubanas, 1985, p. 330.*

en *Los pasos perdidos*, los territorios donde éstas se inscriben comprenden la geografía compleja que el autor llevaba dentro: la de América. En 1926, Carpentier se había encontrado con Diego Rivera en Ciudad de México[9], y allí comenzó a entrar en la historia y a valorar el sentido del espacio y del tiempo en el hombre americano, tan distinto del que él descubriera en Europa unos años después. Y sólo hasta ahora, sobrevolando la Gran Sabana, viendo dónde comienza o dónde termina la selva, comprendía que viajaba en el tiempo, como si cada vuelta de las hélices de la bimotor lo llevara al principio de todo, cuando los Hacedores abrían cascadas de mil metros con la uña para aquietar la sed, cuando rondaban por la tierra trasladando montañas en los hombros, cuando talaban con un hacha árboles colgados del cielo para formar tepuyes[10]. Pocas veces se tiene la fortuna de hallar tierras inexploradas, pero es más raro aún llegar a ellas y ver el tiempo detenido por el concurso directo de sus dioses. Pero la Gran Sabana, donde el Escudo Guayanés es la última atalaya, la última morada, también es madre de esfuerzos colosales, aquellos que llevaron a Ordaz y a Quesada, a Raleigh y Berrío a entregar sus fatigas a las trampas de El Dorado[11].

Apenas veinte años habían transcurrido desde que Lucas Fernández, después de atravesar la Gran Sabana a pie[12], de fundar ciudades y poner mojones en la frontera con Brasil, de andareguear por la selva con alguna reliquia oxidada de conquistador alucinado con las enseñas de la Cruz, cuando Carpentier vio que allí era posible encontrar el barroco en una ojiva trazada con dos maderos cruzados en una «iglesia» de bahareque[13]. Asistía a los inicios de la evangelización española en América en cabeza del padre Valdearenas, sacerdote de la primitiva Ciudad de Enoch que en ese momento era Santa Elena de Uairén, al nacimien-

[9] *Chao, R.* Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier. *La Habana: Arte y literatura, 1985, p. 227.*

[10] *El Escudo Guayanés abarca el sur de Venezuela, el sur del Orinoco, el sureste de Colombia, el norte de Brasil amazónico y la totalidad de Guayana, Surinam y la Guayana Francesa. En pemón, Gran Sabana es* Teipun o Wek-tá, *lugar de cerros. La primera vez que se utilizó el nombre de «Gran Sabana», fue en un escrito del explorador catalán Juan María Mundó Freixas en la revista* Cultura venezolana, *de 1929. Oficialmente, por decreto del presidente, general Eleazar López Contreras, se ordena el estudio del área en 1938. En el texto* La Gran Sabana: mundo del Génesis, *está en Carpentier el germen de «La Capital de las Formas», al plantear, a partir de las visiones de esta geografía y de los Tambores de Amalivacá, la noción de* forma revelada, *arquetipo de la geología del primer día de la Creación.*

[11] *Raleigh, Sir Walter.* El descubrimiento del grande, rico y bello imperio de la Guayana. *Caracas: Juvenal Herrera, 1986.*

[12] *En:* Visión de América, *pp. 45-54.*

[13] *En:* Visión de América, *pp. 35-43.*

to de las ciudades en nuestro continente, y al planteamiento del problema de entregarse a la escritura creativa y no tener dónde registrarla. Frente a ese Adelantado que atesoraba cuadernos vírgenes que venían de Manaos o de Ciudad Bolívar, como si fuera el artículo más precioso donde el hombre se da por completo a la pasión creadora, se inicia el viaje de retorno del Protagonista de la novela a la ciudad que desandará los pasos dados y marcará la espiral del tiempo que todo fragmenta, que todo destruye y sigue hacia lo desconocido.

III

Distinta de la noción de viaje que nos entregaran Goethe y Humboltd, Montaigne y Locke en su obra, como *Bildung,* aventura, transformación múltiple, interior y exterior, como metáfora de la formación, en *Los pasos perdidos* significa recuperación de las calidades humanas y de la pasión creadora, despojarse de los signos opresivos o vanos de la cultura y sus referentes librescos, liberar la memoria de la biblioteca que se lleva dentro como el lastre que ahoga toda pasión creadora. Sin embargo, el Protagonista no se transforma como Arturo Cova en *La vorágine*[14], quien viaja llevando en la frente el signo de la locura. El Protagonista, en tanto que ser humano, paulatinamente *es.* En él, el tiempo evoluciona hacia atrás, y cuando el espacio le obliga a romper toda relación con los símbolos de su cultura, se reconoce en su condición de hombre único en esa tierra donde la soledad ante la vida y ante sí mismo es todo. Lo importante no es ir de un lugar a otro, «llegar», es *sufrir* una transformación, y superándola, llegar a *ser.* Sólo en quien sufre las pupilas mutan, pues más allá de una educación didáctica, el pensamiento se afirma, los sentimientos se definen y la estética deja de ser una paleta de posibilidades para entender *la forma de ser* como destino, no a través del canon que impone la educación de la que cada uno es dueño. Aunque algo análogo sucede con los viajes espirituales y los intelectuales, con los místicos y los artísticos, con los viajes emocionales y los sentimentales (Sterne, Flaubert), pues sólo cuando se derrumban los modelos practicados y se ahonda en ellos de manera inesperada, hay un choque, y se empieza a *ser.* Entonces las pupilas se agrandan, los brillos se concentran, y cuanto se ve es transformación, *la-forma-nueva-que-yo-soy.* Por ello, los viajes terminan cuando el dra-

[14] *En: López Lemus, V., pp. 39, 111-112, 139, 177, 257, 281, 417-418.*

ma que implica *sufrir* una metamorfosis deja de serlo y se empieza a vivir uno nuevo: el de la búsqueda, que es un viaje distinto. También es emoción pura. En la novela, la vida que se vive y los itinerarios son todo, como lo es en la vida el nacimiento de un día. Los caminos no se abren ni se hacen, se les busca. Los terrenos no se les fotografía, se anda sobre ellos, se les posee con los poros de la piel, como lo hacen los caracoles pedreros con el mundo. Los soles no calientan demasiado ni la lluvia agobia, los bichos jamás se saciarán de nuestra sangre[15], el hambre es una entelequia[16], el miedo a lo desconocido una tara[17], el cansancio un eufemismo, los mapas un registro sin eternidad, y en América la arquitectura telúrica, con estilos imposibles de asociar sólo con catedrales barrocas y cósmicas disposiciones megalíticas, todo es forma nueva, como son nuevas siempre las orillas de un río. No hay aprendizajes sistémicos. Para llegar a *ser* –que es el trabajo más esforzado del ser–, no se necesita una pedagogía de escuela. Basta conectar los bronquios a vientos inéditos. Primero fue el tiempo, luego las uñas que levantaron el polvo sobre la tierra.

IV

De regreso de la Gran Sabana, en Ciudad Bolívar, la avioneta simula no hacer escala y Carpentier tuerce hacia el occidente remontando el Orinoco. Potentes dados de granito echados por Amalivacá cuando la eternidad parecía apostarse en un juego de azar, los tambores de La Encaramada y los petroglifos que los adornan como miniaturas hechas por gigantes, nos hablan de nuevo de los mitos, del Diluvio[18] en la Edad Antigua cuando el Gran Inundador, después de repoblar el mun-

[15] *Humboldt nos refriere que en sus viajes por el Alto Orinoco, los bichos picaban tanto que incluso el color de la piel cambiaba y que literalmente ya no había más sitio para tanta picadura.* Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente. *Caracas: Monte Ávila, 1985, T. III, pp. 317-331.*

[16] *Cuando se viaja, la fisiología cambia. El agua «enfermiza» de río en una taza de mañoco permite soportar jornadas de varios días como si el* tiempo *fuera mítico. Pude comprobarlo en mis viajes por el Orinoco Bajo y Medio en 2003. En* Los pasos perdidos. Un viaje *(inédito) sigo la trayectoria de Alejo Carpentier en Venezuela. Beca Internacional de Artes. Colombia, México, Venezuela, 2002.*

[17] *Durante toda la vida nos preparamos para no sentir miedo, que equivale a estar listos a sentirlo. No es posible disponer la experiencia para lo desconocido, pues no sólo cerraríamos los ojos ante el abismo, y es en el abismo donde ocurre el choque, donde realmente empezamos a* ser.

[18] *Este mito tamanaco aparece en* Los pasos perdidos, *en su cuento «Los advertidos» y en el texto* El Salto del Ángel en el reino de las aguas. *Ver nota 25.* Sueños originarios, *de Alberto Rodríguez Carucci, analiza su alcance, su simbología y su importancia.*

do con su hermano Vochi[19], quiso arreglar el Orinoco[20] de manera que se pudiera siempre seguir la corriente del agua para descender y para remontar el río. No muchas aguas habían seguido su curso después de este reconocimiento a vuelo de observador cuando una gabarra, cargada de cerdos y reses, en un trayecto que no debió ser superior a una semana, llevaba a Carpentier hacia Puerto Ayacucho[21]. Los libros sólo son importantes por lo que suscitan, pero también por lo que dejan en la memoria sin que ella lo perciba. Acostado en el chinchorro, llevando por toda lectura *El Orinoco ilustrado* y *El viaje a regiones equinocciales del nuevo continente*[22], como si no le bastara la selva que a lado y lado lo custodiara, comparaba las piedras salidas como cabezas de elefante, las vueltas del río, las moles de granito, las bocas del Cuchivero y del Meta donde un cuarto de siglo atrás navegara José Eustasio Rivera[23]. Poco puede reprochársele a un hombre sus afanes librescos, como poco puede reprochársele al mundo que los hombres no tengan ojos lo bastante grandes para verlo. Más de cuanto Carpentier reconociera, estos dos libros habían encallado en él como galeones de bravo conquistador sorprendidos por Caribes[24]. No hacía mucho una curiara había recogido a Carpentier y a sus acompañantes[25] en Samariapo y los había dejado, después de pasar por la boca del río Vichada[26], en San Fernando de Atabapo, donde conocería a Yannes –el griego famoso de la novela–. Una vez más, la falta de electricidad, de vehículos, así como el modo de vivir y de ser, lo remitía a épocas pretéritas, cuando los hom-

[19] *Rodríguez Carucci, A.* Sueños originarios. *Mérida: Mucuglifo-Conac, 2001.*

[20] *En: Humboldt, T. III, p 327.*

[21] *Al final de* Los pasos perdidos, *Carpentier realiza una síntesis de su viaje.*

[22] *En: Chao, pp. 115-125.*

[23] *Peña Gutiérrez, Isaías.* José Eustasio Rivera. *Bogotá: Procultura, 1989, pp. 1-27.*

[24] *A lo largo del río Orinoco es frecuente escuchar relatos sobre galeones de buscadores de El Dorado, evangelizadores y conquistadores hundidos por los indígenas. Carpentier debió escucharlos. Recuérdese en la novela el pasaje, en el Valle de las Llamas, del cementerio de barcos.*

[25] *En entrevista oral al estudioso venezolano Alexis Márquez Rodríguez, se trataba de Anthony de Blois Carreño –corredor de autos y profesor de francés– e Hilario González –musicólogo cubano–. Sin embargo, el propio Carpentier refiere que conoció a Yannes en Upata (Chao, 117), pero cabe dudar, pues en la misma entrevista Carpentier sostiene que estuvo en San Carlos de Rionegro donde conoció al padre Bombeito, modelo de fray Pedro, pero Carpentier nunca estuvo allí, como puede inferirse de la nota al final de la novela.*

[26] *«Una tarde, en la confluencia del Orinoco y del Vichada, había una luz extraordinaria, tuve algo así como una iluminación. Y esta novela* [Los pasos perdidos] *nació en pocos segundos, completamente hecha, estructurada, construida. No tenía más que volver a Caracas y escribirla». En: Chao, R., pp. 118-119.*

bres de armadura o de sotana larga empezaran a llegar por esos rumbos. Será la visión del Autana tepuy, entrando por el río Ventuari como si entrara de pronto en un mundo perdido, donde la solitaria geometría geológica emergida millones de años atrás del alma del planeta, dictara al viajero cerrar definitivamente aquellas páginas y ver la Capital de las formas.

V

La memoria falla cuando la pasión es débil, y sólo se yerra el paso cuando se finca en el dolor la esencia del recuerdo. Quien viaja, se encomienda a la inteligencia y a la sensibilidad de sí mismo, con fe –sabiendo que lo hace a lo desconocido–, recordando que los creadores van con los ojos cerrados y el espíritu abierto, pues aunque los viajes implican la idea de regreso, cada parada está marcada por la fugacidad[27], por la idea de no-retorno. Al modificarse la noción de tiempo, la de espacio adquiere una dimensión distinta: se convierte en síntesis de la eternidad. Los instantes, como señalara Bachelard[28], se intuyen de manera progresiva, asemejándose al sentido agustiniano del presente (tiempo pasado, el del recuerdo; el presente, el de la intuición; el futuro, el de la espera). En el instante –sin medida de tiempo, segundos, minutos, días– del presente, sé lo que vendrá, pero el instante siguiente es nada, esa nada donde sólo cabe la expectativa ante el futuro, que también es intuida; es decir, somos conscientes de ella cuando sufrimos una desilusión. Por otro lado, hay una contradicción: si no regreso, ¿cómo y a quién daré cuenta de mi viaje? El Protagonista ronda en un universo semejante a un río en donde infructuosamente busca su rostro, el que desea tener en el futuro. Ese río es el Orinoco, río del tiempo en la novela. Desde la época del Gran Inundador, se quiso modificar su cauce para que sirviera al mismo tiempo de ida y vuelta; es decir, para eliminar la idea del regreso. Los ríos, como las aves y los hombres, van. No hay vuelta atrás, pasos que desandar, aguas que lamentar, vientos donde acopiar huella alguna. El protagonista sufre por el tiempo pretérito que el espacio (pues éste está en virtud de su desplazamiento) le ha entregado: el tiempo intuido del mito. Pero busca siempre otro universo, el que le habla de él mismo, por ello lo ignora y

[27] *En* Los pasos perdidos, *los actos son fugacidad pura; es decir, instante que el tiempo arrastra hacia el olvido.*

[28] *Bacherlad, G.* La intuición del instante. *México: Fondo de Cultura Económica, 1987.*

vuelve a cargar la piedra de Sísifo. No le basta con encontrarse, con ser-esa-forma-que-anhelaba. Es aquel que no esperaba, aquel cuyo rostro jamás vio en espejo alguno. El viaje ha aumentado el tamaño de su pecho y ha borrado de sí la biblioteca vanidosa que dividiera su memoria entre aquello que era y aquello que deseaba ser. Se ha despojado de los falsos símbolos que lo ataban a esa cultura, se ha investido con los de su infancia y busca los propios. Ahora sólo es un hombre sobre la Tierra.

Carlos Esteban Deive y Alejo Carpentier

Rita De Maeseneer

Uno de los momentos clave para la historia de América Latina, la transición del siglo XVIII al siglo XIX, es evocado en dos obras de Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* y *El Siglo de las Luces*. Después de muchos años de silencio en el campo ficcional[1] Carlos Esteban Deive (1935), español de nacimiento y dominicano por nacionalización, volvió a la ficción con una novela sobre el mismo período, *Viento negro, bosque del caimán* (2002). No es de sorprender que el reconocido historiador y antropólogo acabe por ficcionalizar un período que lleva estudiando varios años, por ejemplo, en *Los refugiados franceses en Santo Domingo, 1789-1801* (1984) o en *Recopilación diplomática relativa a las colonias española y francesa en la isla de Santo Domingo 1684-1801* (2000). Es tanto más excepcional esta 'nueva novela histórica' (en el sentido de Menton) dentro del panorama dominicano, en cuanto que casi todas las novelas dominicanas de tipo histórico giran alrededor de Trujillo o del continuador del trujillato, Joaquín Balaguer[2].

Siendo una asidua lectora de Carpentier no pude sino recordar *El reino de este mundo* cuando me acercaba por primera vez a *Viento negro, bosque del caimán*. La referencia al Bois Caimán, lugar mítico evocado en el capítulo «El pacto mayor» y última palabra de *El reino de este mundo*, pero también la presencia de personajes como Lenormand de Mézy constituyen lazos evidentes. El título de la novela es mencionado (¿como guiño inconsciente?) a propósito de un tal Jean Baptiste Dufresnoy quien difunde «las ventajas igualitarias y las bondades milenaristas del Reino de este Mundo» (Deive 2002: 145)[3]. Además, para entender las voces anticuadas y el lenguaje sumamente elaborado que recrea maravillosamente el mundo colonial tenía que acudir al diccionario tantas veces como en mis (re)lecturas de Carpen-

[1] *Deive publicó en 1979* Las devastaciones, *novela sobre las destrucciones que tuvieron lugar en el norte de Santo Domingo al inicio del siglo XVII.*

[2] *Véase el apartado «El trujillato ¡Presente!» de mi artículo de próxima publicación en* Revolución y Cultura *«Algunas calas en la narrativa dominicana de la última década (1992/2002/3)».*

[3] *En adelante sólo indico la página del libro de Deive.*

tier. No sólo me refiero a los numerosos dominicanismos que me obligaron a consultar mi *Diccionario de dominicanismos* redactado por el mismo Deive, sino que tenía que buscar en las letras pequeñas del María Moliner para encontrar el significado de palabras tales como «almadraques» (cojines) (197). Uno de los personajes secundarios, la rumbosa soprano Angiolina Falconelli, me parecía una reencarnación de la inolvidable Mademoiselle Floridor. El día del ajusticiamiento del cabecilla negro Francisco Sopo que dirigió en 1795 una sublevación en el ingenio Boca Nigua de Ignacio de Oyarzábal (196-201) se asemeja a la ejecución de Mackandal, «El gran vuelo», el famoso fragmento ilustrativo de lo real maravilloso. En el marco de este breve artículo intentaré corroborar estas primeras impresiones de un diálogo inconsciente con *El reino de este mundo*[4]. Como fondo de mis observaciones tendré en mente las características de la nueva novela histórica tales como han sido descritas por Menton quien designó *El reino de este mundo* como una de las primeras novelas que podrían pertenecer a este subgénero.

En su novela Deive recrea el período complicadísimo de 1790 a 1801 en la isla[5], con especial énfasis en los acontecimientos ocurridos entre 1791 y 1793 que ocupan los diez primeros capítulos. Como en el caso de Carpentier he deducido estas fechas de alusiones, por ejemplo, la extradición por los españoles de Ogé y Chavannes en el primer capítulo (finales de 1790) y la entrada de Toussaint en Santo Domingo (el 26 de enero de 1801) en el último capítulo (XIII). De esta manera Deive abarca el período en que la parte española estaba implicada totalmente en los tejemanejes de la isla. Pienso en su ya mencionado papel respecto a los rebeldes mulatos Ogé y Chavannes, en la ocupación española de parte de Saint-Domingue de 1793 a 1795 con la ayuda de Biassou, Jean-François y Toussaint Louverture y en la posterior cesión de la parte oriental a los franceses, aunque continúa la administración española de 1795 a 1801. Las dos partes de la isla se encontraban en

[4] *Después de leer mi artículo Carlos Esteban Deive me comunicó: «La comparación que usted hace entre mi novela y* El reino de este mundo *de Carpentier me ha sorprendido sobremanera. En ningún momento, durante el transcurso de mi redacción, tuve en cuenta la obra del excelente escritor cubano. (...). Aun así, pienso que en todo escritor subyacen las influencias de las lecturas de otros novelistas, y es muy posible, no me atrevo a negarlo, que en «Viento negro» Carpentier esté presente de manera inconsciente» (fax: 26 de agosto de 2003). Quisiera agradecer a Carlos Esteban Deive su amabilidad y su eficacia al contestar de manera atinada mis numerosas preguntas.*

[5] *El período evocado viene a coincidir con la presencia de uno de los personajes que da cierta cohesión a los acontecimientos descritos. Me refiero a Don Joaquín García y Moreno, gobernador de Santo Domingo de 1788 a 1801.*

aquel entonces en una especie de convivencia forzada muy extraña. Carpentier abarca un lapso de tiempo más amplio, de 1750 a 1830, unos ochenta años que corresponderían con la vida de Ti Noel. Da saltos en el tiempo escogiendo cuatro núcleos que más bien atañen a la parte occidental de la isla: el levantamiento negro bajo Mackandal (poco antes de 1757), las guerras de la Independencia (alrededor del cambio de siglo); el reinado de Henri Christophe (1811-1820); el gobierno de los mulatos (después de 1825). A diferencia de Carpentier que se interesó por la parte francesa de Saint-Domingue (Le Cap y la Llanura Central) combinado con el inevitable allá europeo (»La noche de las estatuas») y algunas digresiones espaciales hacia Cuba y la isla Tortuga («Santiago de Cuba» «San Trastorno»), Deive ubica los diferentes capítulos en lugares de las dos partes de la isla, con un predominio de la parte española. Sólo integra ecos de lo que pasa en las metrópolis, pero no hace viajar a sus personajes a Europa como lo hace Carpentier.

En *El reino de este mundo* Carpentier teje su narración alrededor de un subalterno ficticio, Ti Noel, representante de la raza negra. Salen a la escena también varios personajes históricos, como Henri Christophe o el ya mencionado Lenormand de Mézy. Deive no elabora la intriga a partir de un protagonista, sino que presenta una galería de personajes. Una serie de figuras muchas veces con base histórica aparecen en los capítulos como elementos de cohesión relativa. Por ejemplo, el obispo Fernando Portillo y Torres (1728-1803) que residió en Santo Domingo de 1789 a 1798 junto con el gobernador Don Joaquín García y Moreno, son centrales en el primer capítulo «Dimes y diretes» sobre el caos moral, religioso y político que reina en Santo Domingo. Ignacio de Olarzábal, el ficticio dueño del ingenio de Boca Nigua, desempeña un papel importante en varios capítulos (II, VII, XI).

Carpentier insiste en la «documentación extremadamente rigurosa» y el «minucioso cotejo de fechas y de cronologías» en el prólogo de *El reino de este mundo* (Carpentier 1991: 17; 18). Carlos Esteban Deive me confirmó que hizo amplio uso de sus lecturas de muchísimas fuentes históricas y literarias sobre y de la época. La manifiesta base histórica en ambos autores no impide que hayan efectuado una selección de los hechos evocados y se hayan tomado libertades con la historia. Estudiosas como Speratti-Piñero o Smith se remontaron a las múltiples fuentes usadas por Carpentier y detectaron más de una incorrección histórica y anacronismos, fruto de unos propósitos ficcionales hasta ideológicos en el caso de Carpentier. Por poner un ejemplo muy co-

mentado, Carpentier silencia por completo al católico Toussaint Louverture, poco acorde con «la interpretación colectivista o marxista de la historia» (Smith 1984: 276) y no representativo de la tesis carpenteriana de la influencia del vodú en la Revolución negra. La figura de Toussaint es algo menos escamoteada en Deive. Toussaint aparece mencionado en varias ocasiones en un plano secundario y sólo al final cobra protagonismo, porque cierra el relato («Louverture entra en Santo Domingo»)[6].

A diferencia de Carpentier que describe la gesta del colectivo de los negros, Deive nos muestra más bien al hombre, ya sea negro, blanco o mulato, en sus debilidades, su anhelo de poder y su desorientación. Revela la situación ambigua de alianzas y de oposiciones entre los diferentes grupos de interés que pugnan por obtener o preservar el poder. Describe el desastre o en buen dominicano el «Desmandingue», título del capítulo XII, a partir de las percepciones de individuos. Así se detiene con lujo de detalles en los achaques y las «desviaciones» de cada uno de los tres comisarios civiles de Saint Domingue: Sonthanax, Polvérel y Aillaud. Le lleva a la siguiente conclusión: «Un sátrapa, un inválido y un perdulario capitaneaban la colonia» (150)[7]. En esa época sumamente conflictiva los personajes no sabían qué doctrinas seguir, qué leyes respetar o a qué dios(es) atenerse. De ahí que la única manera de sobrevivir sea adoptar una actitud que roza con lo picaresco, como advierte Andrés Mateo en su comentario sobre el libro: «(...) son pícaros sin remedios, en el rejuego de la sobrevivencia, la hipocresía y la simulación que la vida colonial imponía» (2003). Deive llega a describir a los personajes de una manera muy plástica e indaga en sus cavilaciones. Hasta diría que son mucho más de carne y hueso que los personajes carpenterianos, que más bien se acercan a símbolos y expresan ideas. Así explico el énfasis en lo más cotidiano, por ejemplo, en las continuas referencias culinarias. El sexto capítulo «Una cena a todo trapo» describe minuciosamente una ficticia fiesta navideña de los rebeldes negros encabezados por el vanidoso Jean-François y Biassou el

[6] *El papel de Toussaint es difícil de evaluar. Este controvertido personaje ha sido objeto de numerosos estudios y libros ficticios muy contradictorios como, por ejemplo, la aproximación marxista por C.L.R. James o el libro anti-Toussaint de Pluchon.*

[7] *Los tres comisarios franceses llegaron a Saint Domingue el 17 de septiembre de 1792, y Aillaud ya se fue en noviembre a Francia (Pluchon 1989: 600). El capítulo se sitúa en 1793, puesto que se menciona el pacto entre los españoles y los negros bajo el liderazgo de Biassou y Jean-François. Como ya he dicho, estas libertades con la cronología no desvirtúan la fuerza de la narración, más bien subrayan que es ficción.*

24 de diciembre de 1792 en Ouanaminthe. Y son verdaderas delicias las remisiones a la (estereotipada) afición al chocolate del obispo Fernando Portillo y Torres o a la gula del gobernador Don Joaquín García y Moreno de «vientre tripudo y adiposo, fruto de su glotonería calagurritana» (135). Como expliqué de manera detallada en mi libro *El festín de Alejo Carpentier. Una lectura culinario-intertextual* el escritor cubano recurre al contexto culinario de manera muy comedida. Las contadas evocaciones gastronómicas suelen responder a otros propósitos (rituales, sociales, geográficos, ...) que la caracterización del personaje.

Carpentier propone una visión desde abajo al conceder el protagonismo al negro Ti Noel. Carlos Esteban Deive más bien observa a los que representan o detienen el poder. Aborda las hazañas de los líderes blancos, mulatos y negros con más escepticismo. En el ya mencionado capítulo «Una cena a todo trapo» ridiculiza, por ejemplo, la afición a la ropa lujosa de Biassou y Jean-François. Aunque *El reino de este mundo* no carece de situaciones humorísticas (pensemos en la declamación de Mademoiselle Floridor ante los negros), en Deive el humor aligera constantemente la gravedad de las cuestiones debatidas. El tono de la obra se acerca más al Carpentier de *El recurso del método* o de *El arpa y la sombra*. Cuando Sor Eufrosina de la Perpetua Consolación adhiere al Culto Teodóxico Universal de un tal cura Quiñones, su nombre cambia nada menos que en Sor Transfiguración des Citoyens. Una proclamación apócrifa de los líderes negros Biassou et Jean-François en la que se reivindica la libertad para todos, define los derechos de los negros de la siguiente manera: «A partir de este preciso instante, así como en lo sucesivo y porvenir, quedan abolidos por denigrantes, falaces y racistas, así como por contrarios a los derechos del hombre, la magia negra, la negra sombra, el vómito negro, la merienda de negros, el negro de la uña, trabajar como un negro y el negro detrás de la oreja» (98). Esta enumeración me recuerda la confiscación de libros rojos para combatir el comunismo en *El recurso del método*, entre los cuales figuran desde *El rojo y el negro* de Stendhal hasta *Caperucita roja*. En la descripción de la noche del bosque del caimán (66-68) entra más comicidad, aunque se mantiene algo la solemnidad cósmica de la matanza del cerdo bajo truenos y relámpagos también presente en Carpentier. Al escuchar una canción alegre al inicio de la reunión, los esclavos reunidos se preguntan: «¿Qué clase de broma era esa? ¿Habían ido al bosque en una noche tan desapacible, exponiéndose a un severo castigo de sus amos, sólo para asistir a un fandango? ¿O se trataba de una encerrona? Los blancos eran demasiado taimados» (67). También

la aparición del dios guerrero Ogún es desvirtuada: «Tras verificar que todos se habían prosternado ante él en señal de sumisión, [Ogún] espoleó el caballo y se desvaneció entre los árboles» (68).

A pesar del acercamiento más crítico (y por tanto más humano) respecto a los rebeldes negros cuyos jefes tampoco están exentos de aspiraciones materiales, no deja de ser significativo que el título sea *Viento negro, bosque del caimán*. Su importancia es subrayada desde la portada, una reproducción de «Ceremonia de Bois Caimán» del pintor haitiano naïf André Normil (1934). Por muy discutida que sea la base histórica de la ceremonia (Hoffmann), el bosque del caimán es el lugar fundacional en la historia haitiana, símbolo de ansia de libertad y de justicia. Allí cambió algo definitivamente gracias a la rebeldía negra, el viento negro, este huracán que todo lo abatió. Este hecho es recordado por Ignacio de Oyarzábal a su mayordomo, el jesuita expulso Agripiliano Brizuela: «No olvides el viento negro que, hace poco, sopló en el bosque del Caimán» (132). Efectivamente, para preparar la revolución de negros en Boca Nigua, Bois Caimán parece ser el punto de referencia: «Como en eso de pronunciarse contra los blancos eran unos legos, el bagacero Venancio Mingolo se había trasladado a la Mermelade para recabar de Toussaint Louverture los pormenores de la reunión en el bosque del Caimán y actuar de igual manera» (196). Contrariamente a la concentración en el papel del vodú en la Revolución negra como religión de resistencia frente al discurso oficial de la Ilustración en Carpentier (Birkenmaier, Báez-Jorge), Deive amplía el espectro. Además de la fe en los loas (dioses) del vodú introduce en su libro muchas otras creencias y doctrinas en pugna en aquel entonces. Pienso en la masonería, la astrología, la cábala que influye en el oidor Bravo obsesionado por encontrar al Voras Carnifice, un comegente peligroso, hasta en el esoterismo de Martines [sic] de Pasqually[8].

En cuanto a la interpretación de la Historia, Carpentier nos transmite una visión mítica y nos invita a reflexionar sobre la circularidad de la Historia mediante la insistencia en las rebeldías y los fracasos recurrentes. Las ideas filosóficas sobre la Historia son menos explícitas en Deive. No obstante, me llamó la atención que muchos acontecimientos históricos llegan por conversaciones (referidas) hasta por chismes, discreteos y pasan por la interpretación de cada locutor. No es una casualidad que el título del primer capítulo sea «Dimes y diretes»: ¿sugiere

[8] *El «heterodoxo» Martínez de Pasqually está presente de manera anacrónica ya que murió en 1774. Como es sabido, Carpentier se refiere a él en* El siglo de las luces.

que la historia de los textos escritos difiere sustancialmente de la percepción de los acontecimientos por parte de individuos que sólo tienen acceso a versiones torcidas, parciales, manipuladas, incluso fabuladas?

Finalmente, el lenguaje barroco, sensorial y arcaico de Deive que rebosa de reminiscencias eruditas se asemeja mucho al carpenteriano, no sólo el de *El reino de este mundo*, sino también de obras ulteriores como «El camino de Santiago», *El Siglo de las Luces* o *El arpa y la sombra.* Copio tres ejemplos que demuestran el excepcional talento literario de este escritor. El abolicionismo frente a la lucha por el derecho a la ciudadanía es descrito de la siguiente manera: «Juntábanse los mulatos para tocar el son de la igualdad política y civil, y sus opositores [los negros sublevados] salían con fandangos abolicionistas» (16). Las revueltas entre mulatos y *petits blancs* (los blancos menos ricos que social y económicamente eran competidores de los mulatos) en Le Cap durante un entierro dan lugar a esta recreación sugerente: «Repuesto del ciriazo, si bien aturdido y con un chichón del tamaño de un coco, el mulato asió la tapa del ataúd y, aplicándola a modo de ariete, embistió al palurdo con tal saña que ya la quisiera para sí un cosaco del Don» (73). Las relaciones entre el judío Obediente que preñó a la cristiana Niña Úrsula provocan la siguiente reacción en el padre de la niña, el oidor Catani:

> Despechado por el deshonor que la preñez de la niña Úrsula implicaba, [el oidor Catani] la inundó de denuestos, vociferó hasta enronquecer, sacando a colación el Código de Hanmurabi, el Concilio de Trento y el alcalde de Zalamea, y la expulsó a cajas destempladas. En su casa no podía morar ni un segundo más quien había mancillado su tierna savia de cristiana vieja al mezclarla en fornicatorios ayuntamientos con la de un marrano. (88-89)

Si es correcta la afirmación de que una novela histórica casi siempre adquiere un valor de actualidad, postulo las siguientes hipótesis. Se me dirá que el papel de Haití es obvio dentro del contexto histórico de esta isla caribeña, pero no es nada frecuente que un dominicano tenga en cuenta a su otro «primitivo» (para retomar las palabras del crítico Fernando Valerio-Holguín). La literatura dominicana más bien desprecia o ignora a este otro cercano visto tradicionalmente como el abyecto, el del pelo malo; el que inspira miedo. Esta negrofobia se remonta según algunos estudiosos a la época turbulenta de la lucha independentista y sus secuelas, la ocupación por Haití de la parte española de 1822 a 1844. El que se recree el período colonial en el cual el destino de las

dos naciones que ahora conviven difícilmente se veía estrechamente interrelacionado, me parece por tanto altamente significativo para la situación actual[9]. Además, la aproximación a los grandes acontecimientos históricos desde las percepciones individuales y la insistencia en preocupaciones personales y nimiedades en estos tiempos de caos nos hacen meditar de sobre cómo se vivía y se vive la historia. Por último, el libro adquiere un valor para la actualidad literaria del Caribe hispanófono y de América Latina. La obra de Deive hace perdurar y enriquece *El reino de este mundo* y el subgénero de la nueva novela histórica, tan importante en América Latina. Al entablar un diálogo inconsciente con uno de los escritores caribeños más importantes, el dominicano Carlos Esteban Deive reclama un lugar en el mapa de la literatura caribeña de habla hispana. Su libro demuestra que la República Dominicana no es esta media isla siempre postergada y olvidada por los críticos literarios.

Nota bibliográfica:

AUSTERLITZ, P., *Merengue. Dominican Music and Dominican Identity*, Philadelphia: Temple University Press, 1997.

BÁEZ-JORGE, F., «Vodú, mito e historia en "El reino de este mundo"», *La palabra y el hombre*, 106, abril-junio, 1998: 23-43.

BIRKENMAIER, A., «Carpentier y el Bureau d'Ethnologie Haitienne. Los cantos vodú en "El reino de este mundo"», de próxima publicación en COLLARD, P., De MAESENEER, R., «En el centenario del nacimiento de Alejo Carpentier», *Foro hispánico*, Rodopi, 25, 2004.

CARPENTIER, A., *El reino de este mundo* en *Obras completas*, México: Siglo XXI Editores, 1991: 9-119.

DEIVE, C. E., *Los refugiados franceses en Santo Domingo, 1789-1801*, Santo DOMINGO: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1984.

– *Recopilación diplomática relativa a las colonias españolas y francesas de la isla de Santo Domingo* (1684-1801), Santo Domingo: Ediciones Ferilibro, 2000.

– *Diccionario de dominicanismos*, Santo Domingo: Ediciones Librería La Trinitaria y Editora Manatí, 2002.

[9] *Determinados anacronismos ayudan a borrar los límites temporales. Para celebrar el tercer cumpleaños de los gemelos del Gobernador «Tríos de música, bautizados con el nombre de pericos ripiaos, amenizaban la algazara distribuidos por barrios, evitándose así discriminaciones y privilegios» (82). El perico ripiao es una variante de merengue inventada al inicio del siglo XX (Austerlitz 1997: 63). Otro ejemplo de anacronismo sería: «A imitación de los políticos nonagenarios, Toussaint Louverture se hacía el sordo y el mudo» (234). No puede sino remitir a Joaquín Balaguer que aun siendo ciego y decrépito siguió gobernando.*

– *Viento negro, bosque del caimán,* Santo Domingo: Editora Centenario, 2002.

DE MAESENEER, R., *El festín de Alejo Carpentier. Una lectura culinario-intertextual*, Genève: Droz, Romanica Gandensia XXXI, 2003.

– «Algunas calas en la narrativa dominicana de la última década (1992/2002-3)», *Revolución y Cultura*, 2004.

HOFFMANN, L.-F., «Histoire, mythe et idéologie: la cérémonie du Bois Caïman», *Etudes Créoles* 13.1, 1990: 9-34.

JAMES, C.L.R., *The Black Jacobins. Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*, New York: Vintage Books, 1963.

MATEO, A. L., «Viento negro, bosque del caimán», (1 de 2) *http://www.listin.com.do/antes/febrero03/150203/cuerpos/opinion/opi2.htm,* fecha de consulta 8/08/2003.

MENTON, S., *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

PLUCHON, P., *Toussaint Louverture.Un révolutionnaire noir d'Ancien Régime, Paris: Fayard, 1989.*

SMITH, V., «Ausencia de Toussaint: interpretación y falseamiento de la historia en "El reino de este mundo"», R. González Echevarría (comp.), *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Caracas: Monte Avila Editores, 1984: 275-284.

SPERATTI-PIÑERO, E.S., *Pasos hallados en «El reino de este mundo»*, México: El Colegio de México, 1981.

VALERIO-HOLGUÍN, F., «Nuestros vecinos, los primitivos: identidad cultural dominicana», documento facilitado por el autor.



Carpentier en París

Parodiando a don Alejo

Patrick Collard

Cuando en una novela histórica, de un escritor hispanoamericano, el marco histórico y espacial lo constituyen Europa y el Caribe de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, no pueden estar muy lejos, de una manera u otra, las obras de Alejo Carpentier, en particular *El reino este mundo* y *El Siglo de las Luces*. Por supuesto, ni siquiera es obligatoria la rigurosa coincidencia cronológica, como tan magistralmente lo muestran el cubano Antonio Benítez Rojo con su *Mujer en traje de batalla* (Madrid, Alfaguara, 2001) y, mucho antes ya, el colombiano Germán Espinosa en *La tejedora de coronas* (primera edición1982)[1], quizás una de las novelas más infravaloradas del *postboom*. En esta su logradísima incursión en la nueva novela histórica[2], Germán Espinosa (Cartagena de Indias, 1938) practica diversos procedimientos de intertextualidad, entre los cuales destaca la creación de una densa red de relaciones, nunca explícita de modo declarado pero bien visible y reconocible, con *El Siglo de las Luces*[3] de Alejo Carpentier. Acumulando semejanzas, simetrías, contrastes, el novelista colombiano somete su prestigioso modelo a un complejo tratamiento de sello postmoderno a base de distorsiones, amplificaciones y juegos intertextuales, incorporando el resultado de esta operación a una forma distinta por completo del hipotexto: frente al estilo clásico del relato en tercera persona que es *El Siglo de las Luces*, con *La tejedora de coronas* estamos ante una narración en primera persona que consta de 19 períodos complejísimos y larguísimos (los capítulos). Lo que leemos se supone que son los recuerdos de una narradora, Genoveva Alcocer, ya muy anciana, que se dirige a un amigo, tan viejo como ella; el lector tarda cierto número de capítulos antes de enterarse de que el espacio de la enunciación es la cárcel inquisi-

[1] *Bogotá, Editorial Pluma; cito por la edición de Barcelona, Montesinos, 1995, 418 pp.*

[2] *Véanse: C. R. Figueroa y otros,* Seis estudios sobre *La tejedora de coronas de* Germán Espinosa, *Santa Fe de Bogotá, Pontificia Universidad Javieriana, 1992; P. Collard, «El siglo xviii de Germán Espinosa». In: C. Ruiz Barrionuevo, F. Noguerol Jiménez, Ma. A. Pérez López, E. Guerrero, Á.. Romero Pérez (Eds.),* La literatura iberoamericana en el 2000; Balances, perspectivas y prospectivas, *Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2003, pp. 1411-1417.*

[3] *Cito por la edición de las* Obras completas *de Alejo Carpentier, vol. V, México/Bogotá, Siglo Veintiuno Editores, 1984.*

torial donde la narradora está esperando su ejecución. La forma por consiguiente es la de un conjunto de 19 capítulos/monólogos interiores en los cuales se superponen y se mezclan siempre varios niveles temporales. El de la enunciación es de presencia poco afirmada excepto naturalmente en los capítulos finales, cuando es alcanzado por el tiempo narrado.

La historia cubre unos ochenta años, entre 1697 y probablemente 1778. El año 1697 es la referencia temporal e histórica básica: aquel año, teniendo la narradora 17, la armada francesa de Pointis, ataca y ocupa durante algún tiempo Cartagena de Indias. Los movimientos temporales, en cada capítulo, son estos dos: seguimos, pero no siempre según el orden cronólogico normal, las peripecias de la vida de la narradora, desde 1697 hasta la inminencia de su ejecución, mientras que las retrospecciones en segundo grado, nos devuelven de modo sistemático a la fatídica fecha de 1697, de modo que un movimiento cubre aproximadamente 80 años, el otro los acontecimientos de unas diez semanas de un mismo año.

Ante la imposibilidad de presentar en tan breve espacio un cuadro exhaustivo de las relaciones entre entre la novela de Carpentier y su heredera colombiana, se comentarán a continuación los aspectos más llamativos de su intertextualidad.

El marco cronológico o la ironía con la ironía

Si la novela de Carpentier tiene fama de culta, por su abundancia en referencias culturales de todo tipo, la de Espinosa parece querer superarla de una manera que subraya su propio exceso: está saturada de cultura. A su manera, esta novela sobre los tiempos de la Enciclopedia, es también enciclopédica y totalizante en su claro propósito de reflejar las esencias filosóficas, científicas, artísticas e históricas de la época referida, sin contar las numerosas evocaciones de elementos culturales y personajes históricos de la Edad Media y el Renacimiento. Un índice, seguramente incompleto, que estuve apuntando por curiosidad, cuenta unos 400 títulos y nombres propios distintos; a los que se suman naturalmente las numerosas referencias repetitivas.

Entre todos los personajes históricos, presentes de manera directa o indirecta en *La tejedora de coronas*, dos referencias constantes a lo largo de la novela son el pintor Hyacinthe Rigaud (1659-1743) y, sobre todo, Voltaire (1694-1778). Éste aparece por primera vez en el tercer capítulo y sigue presente de un modo u otro hasta el último, el decimo-

nono, encabezado por dos estrofas de un poema de Voltaire. Así, a partir de la llegada a París (tercer capítulo), la vida de Genoveva, que por supuesto fue amante durante algún tiempo del enamoradizo filósofo, transcurre en paralelo con la de Voltaire: la vida, la obra y las ideas de éste constituyen uno de los temas de la novela y determinan e impulsan en gran parte las tribulaciones de Genoveva. *La tejedora de coronas* es entre otras cosas, un homenaje a Voltaire. En París, por la intervención de Voltaire, Genoveva, como Esteban, es iniciada en una logia masónica y a partir de entonces se vuelve instrumento al servicio de la difusión de la ideas de la Ilustración.

En las dos novelas, los protagonistas pertenecen al ámbito caribeño y en ambos casos, una intervención externa, extranjera, trastorna completamente la vida de tres adolescentes (Sofía, Esteban, Carlos, en un caso; Genoveva, Federico, Cipriano en el otro). Espinosa escogió como momento referencial un hecho histórico, pero que coincide rigurosamente, en cuanto al momento del año, con el de la llegada de Víctor Hugues: Semana Santa, y en los fragmentos dedicados al año 1697 la narradora no para de insistir en la circunstancia cronológica: «aquel Martes Santo de 1697 (p.15), «ese mismo mediodía del Miércoles Santo»(p.38) etc.; es más: Victor Hugues irrumpe de modo ruidoso en la vida de los tres jóvenes el Sábado de Gloria, el mismo día en que Genoveva y Federico encuentran a Leclerc, cuya presencia anuncia la llegada de la flota enemiga. La diferencia está en que en una primera fase el papel de Hugues, personaje histórico, es positivo, como heraldo de los tiempos nuevos; mientras que en *La tejedora de coronas* aparece un personaje ficticio, malvado, criminal y violador. Hugues, personaje poco conocido y recreado por Carpentier a partir de una minuciosa investigación historiográfica, seguirá influyendo durante largo tiempo en la vida de Sofía y Esteban. En cambio, el personaje histórico –Voltaire– que determina la orientación del destino de Genoveva es conocidísimo y podría simbolizar él sólo su época.

Con un diferencia de apenas 6 años, la historia narrada en *La tejedora de coronas* empieza (en 1697) un siglo antes de la de *El Siglo de las Luces*; Sofía, Esteban y Carlos, son adolescentes en 1790; o sea que nacieron un poco antes de la muerte de Genoveva: lo que hace Germán Espinosa es crear una continuidad temática y cronológica, pero literariamente *a posteriori,* veinte años después de la publicación de la gran novela de Carpentier. Y bien se sabe que el título de ésta contiene su dosis de ironía: la época tratada (1790-1808), en rigor, no es la del siglo de las luces mismo sino de las contradictorias consecuencias de una revolución nacida del

espíritu de las Luces. Es como si Germán Espinosa dijera, con amable sorna: «el verdadero Siglo de las Luces, lo describo yo; y el mío no dura 18 años, sino unos 80, o sea casi un siglo, como debe ser».

De viajes, logias y cuadros

La trayectoria de Genoveva Alcocer ilustra de modo hiperbólico tanto el epígrafe que Carpentier sacó del Zohar («Las palabras no caen en el vacío») como el lema de Sofía, «Hay que hacer algo».Y en ambas novelas el viaje funciona como soporte externo de la temática.

En los dos casos, los escenarios son muy variados; los protagonistas viajan mucho y tanto Carpentier como Espinosa echan mano del viejo recurso del viaje de la novela de peripecias para articular la narración de las etapas existenciales y mentales de los personajes. Por supuesto, en *La tejedora de coronas* también se entabla un diálogo Europa-América y al final de su vida regresa al Caribe. Pero quizás no carezca de interés observar en qué coinciden y difieren los espacios frecuentados por Esteban y Sofía, y por Genoveva. Del Caribe conoce casi tanto como aquéllos: la costa neogranadina atlántica, Curaçao, La Tortuga y Haití; o sea la zona al sur de Cuba, como si fuera coto vedado la isla de Sofía y Esteban. Pero, de Europa éstos sólo conocen, ella, España, él Francia y España (además del presidio de Ceuta). Las peripecias de la vida privada de Genoveva, combinadas con las misiones que se le confían, la llevan, desde Cartagena de Indias a Ecuador, Francia, Alemania, España, Escocia, Laponia, Roma, las colonias inglesas norteamericanas, La Tortuga, Haití, Curaçao y finalmente –regreso al punto de partida–, Cartagena de Indias, un regreso que no carece de amarga ironía histórico-cultural, ya que la protagonista que había sido vehículo y mensajera de la Ilustración termina en una cárcel de su tierra donde la condenan a morir en la pira inquisitorial. Resumiendo: un Caribe comparable con el de Esteban y Sofía, pero un mundo europeo y colonial más completo. Obsérvese sin embargo que de las tribulaciones de Genoveva se desprende una visión del curso de la Historia bastante semejante a la de *El Siglo de las Luces* (o *El reino de este mun*do): la de una humanidad cuyo penoso progreso es lentísimo pero real, «siguiendo un esquema semejante a una espiral»[4]. Que Genoveva estuviera condenada a morir

[4] *Velayos Zurdo, Óscar,* El diálogo con la Historia de Alejo Carpentier, *Barcelona, Ediciones Península, 1985, p. 103.*

en su tierra como víctima del obscurantismo, el dogmatismo y el fanatismo, podría crear la imagen equivocada de un tiempo circular que se repite, de un regreso al punto de partida después de una lucha inútil. No es así, porque hasta el final, Genoveva se dedicó a «hacer algo» y había conseguido sembrar la simiente de las ideas nuevas creando una pequeña sociedad iluminista en su tierra natal.

Dicho sea de paso a propósito de España: el contacto con Diego Torres Villarroel también puede considerarse un guiño hacia los estudiosos de Carpentier, puesto que la crítica ha señalado que la misteriosa Casa de los Arcos en Madrid, la última de Sofía y Esteban, es la que describe Torres Villarroel cuando en su *Vida*, narra el episodio de los fantasmas golpeadores de la calle de Fuencarral[5].

Aunque de modo distinto, en ambas novelas el soporte temático que es el viaje, está relacionado con la francmasonería, muy presente en los dos textos. Recuérdense en *El Siglo de las Luces*, como elementos destacados: la pertenencia de Hugues y Ogé a la masonería; la descripción de la deslumbrante ceremonia de iniciación de Esteban (p.127); la sorpresa de Esteban cuando regresa a Cuba y se entera de que Carlos y Sofía habían creado en la isla una logia andrógina (p.315); la Iglesia católica y la masonería, motivos paralelos, que son en la novela como el fénices que siempre renacen de sus cenizas. Recuérdese, entre los personajes, sobre todo, al capitán norteamericano Caleb Dexter, que es quien en *El Siglo de las Luces* mejor representa la perennidad del ideal masónico. Instrumento del destino, inmutable, presente como por sorpresa cuando se le necesita, Dexter transforma su barco, *The arrow*, en una especie de templo en el cual los instrumentos de navegación forman un conjunto con símbolos y emblemas masónicos (p.104), y esto en una novela donde la navegación es una imagen de la vida.

Al tratar del tema masónico, en comparación con Alejo Carpentier, Espinosa otra vez exagera y distorsiona la realidad respecto de Carpentier, atribuyendo a la masonería una extraordinaria transcendencia histórico-política que esta asociación nunca tuvo. Por ejemplo, Espinosa no duda en atribuir al cumplimiento de una misión secreta y masónica de su protagonista la decisión de Benedicto XIV de «levantar el veto que pesaba sobre nuestro buen Copérnico» (p. 306). Desde luego, no carece de ironía la ficción del encuentro entre una enviada de las logias

[5] *Saad, Gabriel, «L'histoire et la Révolution dans* Le siècle des Lumières»; *En: Pageaux, Daniel-Henri (Ed.),* Quinze études autour de *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier, *París, Éditions L'Harmattan, «Récifs», 1983, pp. 121-122.*

y el Papa conocido por la constitución apostólica *Providas* que reitera en 1751, después de la *In eminenti* (1738) de Clemente XII, la excomunión de los francmasones.

Carpentier en cambio, tiende a reducir el impacto político de la francmasonería a sus verdaderas – y más bien modestas– proporciones, explotando mucho más, en lo temático y en la construcción novelesca, el simbolismo iniciático [6], tanto el masónico como otros [7]; piénsese entre otras cosas en la importancia del símbolo del triángulo, de los guarismos 3 y 7, de las transposiciones de las nociones de aprendizaje y maestría. En este proceso de aprendizaje y transformación, una de las fases es cuando la personalidad de Esteban se ensancha al contacto con el mar y la Naturaleza del Caribe (cap. III, subcaps. 24 y 25). La contemplación del paisaje hace que el joven se sienta en comunión con la creación entera y que se acentúe en él la conciencia de lo absurdo de su vida; luego (subcap. 25) llega por primera vez a definir exactamente lo que había sido hasta entonces su existencia marcada por su dependencia de la voluntad de Hugues y se ve a sí mismo como fundamentalmente enajenado. Esta toma de conciencia signigfica la conquista de la madurez y el deseo de ser dueño de su propio destino. Genoveva vive un momento comparable cuando al final de su larguísima vida regresa al Caribe; pero, como era de esperar, Espinosa reserva otra sorpresa al lector en cuanto a las circunstancias: el regreso al Caribe y el final de esta trayectoria en el siglo XVIII pasan por un naufragio en la isla de la Tortuga y una intensa experiencia sexual bastante inesperada (la protagonista tiene unos 85 años entonces) con el caudillo negro Apolo Bolongongo y el descubrimiento de los ritmos y prácticas rituales dahomeyanas en Haití. Ritmos y ritos reveladores y propiciadores del sentimiento de la fusión del yo con el todo cósmico. En las Antillas, Genoveva redescubre América y lo hace enriqueciéndose con el conocimiento del acervo cultural y religioso afroamericano, que Europa no le podía ofrecer:

Dos cuadros (apócrifos) de Hyacinthe Rigaud acompañan, convirtiéndose en *Leitmotiv*, a la protagonista a lo largo de sus viajes y hasta

[6] *Véase: Collard, Patrick, «Historia e iniciación: la masonería y algunos de sus símbolos en* El siglo de las luces *de Alejo Carpentier». En: H. Hermans & M. Steenmeijer (eds),* La nueva novela histórica hispanoamericana, *Amsterdam, Rodopi* (Foro Hispánico, 1), *1991, pp. 79-92.*

[7] *Para una aproximación cabalística a El siglo de las luces, véase: González Echevarría, Roberto,* Alejo Carpentier: the pilgrim at home, *Ithaca & London, Cornell University Press, 1977, pp. 237 ss.*

el final: un retrato de su hija adoptiva Marie y una *Venus*, para la que Genoveva posó desnuda. Huelga decir que los dos cuadros de Rigaud son trasuntos paródicos de *Explosión en una catedral*: Carpentier atribuye un cuadro auténtico –uno– a un pintor «desconocido» (*El Siglo*... p. 37), cuando en realidad el artista era el francés François Nomé conocido en Nápoles como Monsú Desiderio; Espinosa atribuye a Rigaud dos cuadros, apócrifos. Y así, su protagonista puede pasearse por el mundo con un cuadro más que Esteban y Sofía. En 2001, el cuadro-que-acompaña-a-la-protagonista vuelve a ser un *Leitmotiv* en otra novela histórica de un escritor caribeño: la ya citada *Mujer en traje de batalla* de Antonio Benítez Rojo, en la que la coincidencia más explícita y espectacular entre Henriette Faber y Esteban es precisamente, la del cuadro. El *Leitmotiv* de *Explosión en una catedral* es tan conocido y se asocia de manera tan entrañable con *El Siglo de las Luces* y el destino de Esteban, que el motivo del cuadro en *La tejedora de coronas* o *en Mujer en traje de batalla*, coloca al lector ante un verdadero «desnudamiento del procedimiento», para emplear una expresión del formalismo ruso: un momento en que el texto revela uno de los principios de su propia composición. En este caso, un momento en que el texto «pide»ser asociado con la novela así homenajeada: *El Siglo de las Luces.*

Nomen est omen. Alguna complicación etimológica, para terminar

Federico Goltar ha descubierto un planeta nuevo y decide darle el nombre de su querida Genoveva: «[...] y habida cuenta que mi nombre, circunstancia por mí ignorada hasta el momento, significaba tejedora de coronas [...] el planeta Genoveva sería en adelante el que tejería las aureolas de la gloria, bajo cuyo signo estarían favorecidos los descubrimientos, las facultades inventivas y las ideas revolucionarias [...]» (II, p. 37).

En las dos novelas que aquí se comparan, se remite a la etimología del nombre de la protagonista, pero una sola vez para Sofía y unas veinte veces para Genoveva, a partir del momento del fragmento citado. Los lectores de *El Siglo de las Luces* se acuerdan desde luego del momento decisivo del sexto capítulo, subcapítulo 42, cuando en Bridgetown, ante la tumba de Fernando Paleólogo, Sofía toma plena conciencia de su ser profundo a través de la etimología de su propio nombre: ella es, o está destinada a ser, la σoφια, la sabiduría, lo cual,

en su caso, consistirá en creer a pesar de las decepciones, que «las palabras no caen en el vacío» (el famoso epígrafe cabalístico de la novela), que siempre habrá que «hacer algo» al servicio del progreso, aunque sea ínfimo, de la humanidad. Si para Sofía la alusión explícita al significado del nombre ocurre una sola vez, Genoveva en cambio medita unas veinte veces sobre su condición de «tejedora de coronas» para la humanidad. Pero aquí, el lector desaprensivo y crédulo cae en una trampa: lo de «tejedora de coronas», puede ser muy bonito y funcional en el relato; su inconveniente es que no resulte sino una etimología de fantasía surgida de la imaginación de Germán Espinosa. Con razón, pues, Genoveva ignoraba que su nombre significara «tejedora de coronas» En realidad, el origen de este nombre es incierto y es posible que Espinosa se aproveche de esto. Pero parece totalmente excluida la etimología propuesta por el novelista. Según el banco de datos de nombres de pila de Flandes y Holanda, del Instituto Meertens[8], la primera parte del nombre de la santa patrona de París se relaciona con el celta *genos* (raza) y la segunda con *wefa* (mujer); Genoveva podría significar algo así como «mujer de buena (o noble) familia». ¿Por qué entonces el curioso aunque muy poético invento de «tejedora de coronas», en un autor tan culto como Germán Espinosa? Creo que se trata de un sutil juego inspirado en el nombre de Esteban, o sea, que estaríamos otra vez ante una correspondencia con *El Siglo de las Luces* si resulta acertada la conjetura siguiente: Espinosa atribuyó al nombre de Genoveva una etimología falsa pero que es un eco de la etimología verdadera del nombre de Esteban, στεφα–νοσ *(stefanós),* que significa: corona (del vencedor), corona concedida como recompensa, honra, gloria[9]. A esto se añade que un detalle fundamental de la vida de Santa Genoveva la relaciona con el autor de *La tejedora de coronas*: cuando era niña, la futura santa se encontró con San Germán, «[10], el cual le recomendó que dedicara su vida a servir a Dios y al prójimo y así lo hizo»). Dicho de otro modo, la relación entre «Genoveva» y «Germán» recuerda la elección del nombre de Esteban con el que Carpentier pretendió establecer un nexo directo entre el autor y su protagonista, nacido como él «un 26 de diciembre» (p. 60), día de San Esteban.

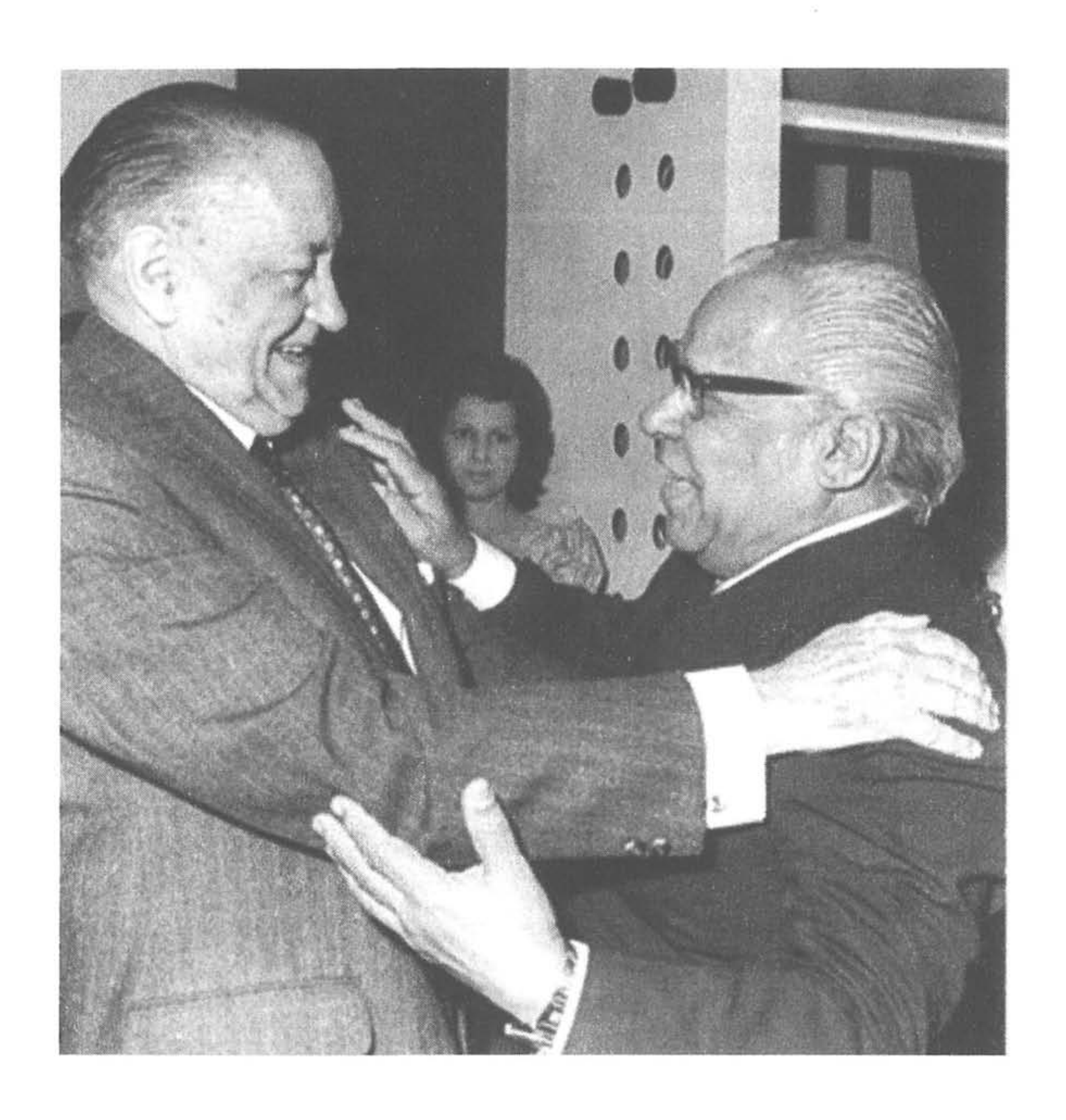
[8] *Véase «Genovefa», http://www.meertens.knaw.nl/voornamen/VNB/.*

[9] *Véase Pierre Chantraine,* Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots, *París, Klincksieck, 1977, tres tomos.*

[10] *Véase «Santa Genoveva», http://www.ewtn.com/spanish/Saints/Genoveva.htm.*

En Genoveva se reúnen pues los dos protagonistas ficticios de *El Siglo de las Luces*; sí, Genoveva, la supuesta tejedora de coronas[11], en efecto, es «de buena familia»: la familia de Sofía y Esteban.

[11] *La etimología ofrece por cierto otra posibilidad de enriquecer la interpretación del título de la novela. Se sabe que de la Edad Media al Siglo de Oro, como sinónimo de* crónica *con frecuencia se usaba la voz corónica, «favorecida por la etimología popular, –dice J. Corominas– pues las crónicas solían tratar de los hechos de personajes coronados» (Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana, Bern, A. Francke, 1970, p. 949); narrando sus historia, Genoveva se hace tejedora de corónicas. Pero esto nos aleja mucho ya de la comparación con* El Siglo de las Luces.



Carpentier con Nicolás Guillén

DOSSIER
Salvador Dalí
(1904-1989)

Coordinadora:
Eva Fernández del Campo



Gabriel García Márquez y Carpentier

Dalí y la redención de la pintura

Joan M. Minguet Batllori

Salvador Dalí, en sus textos y en sus declaraciones de los años sesenta y setenta, recurrió muy a menudo a contraponer las figuras de dos pintores del siglo XIX: Ernest Meissonier y Paul Cézanne. Aparentemente alejados en sus concepciones de la pintura, esa misma distancia le permitía a Dalí contraponer el detallismo de Meissonier frente al conceptualismo de Cézanne. Y, como ocurre tan a menudo con el artista catalán, cuando se proponía destacar a un artista y deslegitimar a otro, sus métodos no eran nada precavidos. Muy al contrario, Dalí arremetía contra Cézanne con una inmisericordia digna de mejor causa, sólo proporcionalmente comparable a los elogios sin duda desmedidos que dedicaba a Meissonier. En sus *Confesiones inconfesables* (1973) que recogió André Parinaud, Dalí contraponía las dos figuras en una cuerda tensa cuyos extremos estaban ocupados por ambos pintores. En una punta situaba al pintor del detalle: «Meissonier es el último pintor de talento. Tras él se abre el período del desastre. [...] ¡Qué acierto el de esta vida!, ¡qué hazaña la de esta pintura que hace de la minucia del detalle una regla de oro que permite asimilar la complejidad, la densidad y la tragedia de su época!» En la otra punta de la cuerda se hallaba el gran maestro postimpresionista, el pintor que, según los cánones de la historiografía del arte, había abierto nuevos rumbos para la pintura del siglo XX: «Cézanne es la más pura expresión de esta decadencia. Fue realmente incapaz de imitar las obras maestras, y toda la técnica que admiramos en él no es más que la prueba de su debilidad. Sus manzanas son de hormigón. [...] ¡Qué símbolo para una época! Bajo el pretexto de que el academicismo puede ser ocioso, se escogió al último de la clase para hacer de él un héroe. ¡El abre la puerta a la ética de la mierda! Cosas nuevas a cualquier precio ¡y el arte no es más que una letrina! La lógica de esta búsqueda de la novedad conduce a la celebración de la mierda total cuyo gran sacerdote es Cézanne.»

La contienda estaba planteada: Meissonier frente a Cézanne. No estoy refiriéndome, sin embargo, a uno de los, por otra parte, frecuentes juegos intelectuales que Dalí planteaba en las entrevistas que concedía en periódicos y medios de comunicación audiovisuales. Aquí la contraposición refleja un cierto substrato estético. Es cierto que definir a Cézanne como «gran sacerdote de la mierda total del arte» tiene componentes pro-

vocativos evidentes. Pero detrás de ello, y de la defensa de Meissonier, parece existir una declaración de intenciones artísticas. Lo podemos intuir porque una de los elementos que nos ayudan a diferenciar en Dalí la ocurrencia del convencimiento, la ingeniosidad —o la sandez— de la propuesta real es la repetición. Y el autor de *El juego lúgubre* repitió en varias ocasiones sus preferencias y sus depreciaciones por ambos pintores. Ya en 1968, en el libro confeccionado por Louis Pauwels *Les passions selon Dalí*, había apuntado esa confrontación: «Fijémonos en la gloria de Dalí actualmente, en este mundo pobre. Goethe decía que los acontecimientos que han de venir proyectan su sombra hacia delante. Yo soy un hombre que sabe ver esta sombra. En realidad, soy más glorioso por esto que por mi pintura. He visto el dibujo de esta sombra en toda la aventura estética del siglo XX, por esto, por ejemplo, menosprecio a Cézanne y al arte moderno, y, en cambio, enaltezco a Meissonier. Destruyo lo que debe ser destruido, para hacer hueco al futuro. No es que me guste tanto Meissonier. Pero se acerca más que Cézanne a todo lo que aún está por llegar. Meissonier es un general, y Cézanne solo un porta literas chapucero.» Antes aún, cuando en 1942 publicaba su autobiografía, esa pieza literaria de primer orden titulada *La vida secreta de Salvador Dalí*, Meissonier ya aparecía en varias ocasiones como ejemplo de un pintor minucioso, de un detallismo cercano a lo fotográfico.

Insisto: no se trata solamente de una confrontación con fines publicitarios. Ya sabemos que, entre los gustos que el ampurdanés manifestó por la historia del arte se encuentran otros pintores: Velázquez, Rafael, Vermeer, Millet, Leonardo. Todos ellos eran apuestas seguras. Resultaba difícil no estar de acuerdo con esas preferencias. Pero apostar por Meissonier, un pintor con poco crédito intelectual, asociado a la desprestigiada pintura *pompier*, podía parecer más una *boutade* que un verdadero pensamiento estético. Y, sin embargo, tengo la convicción de que no lo era en absoluto. Más allá de la pimienta con la que sazonaba todas sus declaraciones públicas, me parece que Dalí veía en la pintura de Meissonier algo con lo que asociar su propio pálpito creativo. Podía establecer, incluso, una relación entre Meissonier y su obra a la par que subrayaba esa innegable asociación que la comunidad artística había establecido entre su propia pintura y el surrealismo. Una asociación avalada, si no incitada, por el propio artista al repetir en innumerables ocasiones aquello de «Le surréalisme c'est moi».

Volveré a Meissonier. Ahora, sin embargo, quisiera detenerme en ese arrebato en contra de Cézanne al que Dalí recurrió en repetidas

ocasiones, esa ira que, al preguntársele sobre la obra de Picasso, le llevó a sentenciar que la única cosa positiva que se podía decir del autor de *Les demoiselles d'Avignon* era que resultaba «más hábil que Cézanne, quien, sin duda, estaba por debajo de todo». Cabe preguntarse, ¿por qué esa ira?, ¿por qué esos arrebatos anticezannianos?, ¿en qué momento se produce una desafección de tal calibre por el pintor d'Aix-en-Provence en el pensamiento daliniano? Las preguntas son claramente pertinentes. El pintor catalán no siempre sintió esa feroz antipatía por Cézanne. Lo sostengo porque recientemente he tenido la oportunidad de catalogar una serie de manuscritos del joven Dalí que pertenecen al Museo Abelló de Mollet del Vallés (Barcelona) y que dieron lugar a una exposición y, sobre todo, al volumen *Salvador Dalí. Lletres i ninots* [*Salvador Dalí. Letras y garabatos*] (2001). Esos manuscritos reflejan que, muchos años antes de aquellas declaraciones tan drásticas, cuando Dalí todavía estaba en posesión de pocas verdades, su aversión por Cézanne no solamente no se percibía, sino que el pintor francés era uno de los «maestros» de la historia del arte a los que parecía tener en cuenta.

En efecto, en 1922, a los dieciocho años, el artista catalán escribe un cuaderno titulado *Ninots [Garabatos]*, con un subtítulo muy significativo: *Ensayos sobre pintura*. Allí, Dalí da cuenta de una controversia estética mantenida con el paisajista catalán Marià Llavanera, quien afirmaba que su ideal era hacer una pintura compuesta de lo antiguo y de lo moderno, «fusionar el arte de los maestros con el impresionismo, guardar de los antiguos lo verdaderamente bueno, el dibujo, la seguridad, y guardar de los modernos lo también bueno, el color, la luz, los fenómenos atmosféricos, la estructura de Cézanne.» Llavanera, siempre según Dalí, concluía: «¡Oh, mi ideal, mi ideal es una pintura entre Cézanne y Miguel Ángel!» Ante estas declaraciones, el futuro miembro del grupo surrealista afirmaba en 1922: «Yo creo que se tiene que pintar sin ninguna doctrina estética, pintar por pintar: no sujetarse nunca, seguir los impulsos de nuestra más desenfrenada sensibilidad, pintar románticamente sin pensar si lo que se pinta es razonable, ¿qué tiene que ver la lógica con la pintura?» Pintar sin doctrina estética, proponía Dalí. O, por precisarlo con más sentido, más que proponerlo en lo general parecía que se lo aplicaba a sí mismo. Es en esa decisión de no encuadrarse en ninguna tendencia concreta donde podemos situar su hipótesis de entonces según la cual «en pintura es imposible afirmar ninguna tendencia, la pintura está llena de contradicciones». Como ejemplo de esa disparidad esencial, el joven Dalí exponía los distintos

seguidores que engendraba el arte de Cézanne, por un lado, y el de Carrière o el de Puvis de Chavannes, por el otro. «Y es que todas las cosas –afirmaba entonces–, las más opuestas, pueden admiraros cuando están bien hechas por un gran temperamento y llenas de sinceridad.»

Cézanne era, por entonces, una opción para el ampurdanés. No la única, ni siquiera la que le resultaba más atractiva, pero existía como opción estética. En la misma época, aproximadamente, en la que había escrito aquellos ensayos sobre pintura, Dalí apuntaba en una pequeña hoja que también pertenece al Museo Abelló algunas reflexiones estéticas sobre la pintura del último tercio del siglo XIX en las que Cézanne –más aún: las manzanas de Cézanne– adquiría un protagonismo absoluto: «Era el final de los pintores de las cosas vagas y se presentía el cultivo de los pintores de las cosas sólidas. Y Cézanne llega, pinta las cosas sólidas, duras, pesadas, y emprende la vía de la santidad. Las manzanas de Cézanne fueron las manzanas de la redención. Nosotros no pintaremos apariencias dijeron los hijos de Cézanne.» En aquellos primeros años veinte, Dalí percibía que Cézanne había redimido a la pintura de su tiempo de los ancestrales caminos de sujeción a normas y principios por los que había transitado des del período renacentista. En 1922, para él, las manzanas de Cézanne eran las «manzanas de la redención»; cincuenta años más tarde, se habían convertido, como ya hemos visto, en «las manzanas de hormigón».

Tengo la impresión de que esa metamorfosis que se produce en la percepción de la pintura de Cézanne por parte de Dalí puede proporcionarnos alguna significación sobre la propia esencia de la pintura daliniana. Más allá del incuestionable propósito del catalán de sumir a sus interlocutores, a sus exegetas, en la más enmarañada de las confusiones, en la perplejidad o en el enojo más vehementes. La contraposición entre Cézanne y Meissonier le permitía a Dalí hacer patente uno de los objetivos centrales de su obra: redimir a la pintura del siglo XX de sus imperfecciones, de sus imperfecciones coyunturales, cabría añadir. O de su acomodación a lo abstracto. Cézanne había querido pintar del natural, como sus coetáneos impresionistas, pero recuperando el orden, la armonía de los clásicos de la pintura. «Rehacer a Poussin del natural», había dicho Cézanne. Las naturalezas muertas del pintor provenzal ilustran la idea de que no se sometía a las leyes convencionales de la representación pictórica, por ejemplo, las de la perspectiva renacentista. Cézanne no pretendía transmitir una ilusión de realidad, o, en todo caso, no era ese su objetivo primordial, sino conseguir la representación de una esencia estructural, unos volúmenes, unas formas. En

resumen, si Cézanne había querido redimir a la pintura –al arte– de finales del siglo XIX, Dalí tenía un propósito similar aunque aplicándolo a la pintura –al arte– del XX.

Sin embargo, la redención de Dalí toma un carácter más problemático. Su misión se encuentra inmersa en un período sumamente convulso de la historia del arte. La aparición del fenómeno de las vanguardias había cercenado la tradicional lentitud en el discurrir de los asuntos artísticos; ahora, unos movimientos se sucedían tras de otros con inusitada rapidez, sin dejar tiempo a recuperar el aliento, esto es, la certidumbre. Los primeros pasos de la trayectoria pictórica del artista catalán demuestran que, entre 1922 y 1929, aproximadamente, vive con absoluta atención –si no con excitación creativa– ese ritmo frenético de impulsos que llegan a su conocimiento mientras se encuentra en Madrid, rodeado de ese ambiente propicio a lo nuevo que se dio en la Residencia de Estudiantes; en Barcelona, donde se convierte en protagonista de algunas de los episodios más significativos de la vanguardia catalana, entre ellos la aparición del *Manifest Groc* o Manifiesto Antiartístico; o en su Ampurdán natal, lugar en el que, a través de revistas de arte, acabará por sintetizar todos los estímulos que llegan a sus sentidos. En ese período, pueden encontrarse en su pintura rastros evidentes del neoclasicismo picasiano de los años veinte, de la tradición pictórica catalana que suponen Xavier Nogués o Joaquim Sunyer, de las propuestas antipictóricas formuladas por Joan Miró en París, de la influencia que pueden ejercer en él el conocimiento de los catálogos de las exposiciones que Jean Arp e Yves Tanguy realizan en la Galerie Surréaliste de París durante 1927, de su admiración por la pintura metafísica italiana y, claro está, del cubismo. Y, en consecuencia, aunque lejanamente, del propio Cézanne. Todos estos rastros confluyen en lo que, a partir de 1929, se convertirá en su adhesión al movimiento surrealista. Una adhesión que, no obstante, cuenta con precedentes explícitos en momentos anteriores. No en vano, los reseñados influjos de Miró, de Arp o de Tanguy tienen mucho que ver con la seducción que los postulados surrealistas fueron desplegándose poco a poco, desde finales de 1927, en sus preferencias. Una seducción que, conviene no olvidarlo, contravenía aquella afirmación virginal de 1922 según la cual «en pintura es imposible afirmar ninguna tendencia».

Me parece que, a partir de su ingreso en el surrealismo, más aún, a partir del momento en que se encuadra en la oficialidad surrealista bajo el auspicio de André Breton, nos encontramos con el origen de aquella voluntad redentora de la pintura que Dalí reforzaría teóricamente a par-

tir de los años cuarenta con sus repetidas y elogiosas referencias a Meissonier. Y encontramos también un cierto paralelismo con el detestado Cézanne: éste se encuadró en las filas de un movimiento, el impresionismo, pero sin olvidar a los clásicos –Poussin–, para terminar alejándose de las exposiciones de los pintores impresionistas y plantearse una carrera en solitario. Dalí también militó en el surrealismo, aunque nunca olvidó a los –a sus– clásicos y acabó por ser expulsado del movimiento, iniciando entonces una trayectoria singular que se regía por una particular manera de entender la poética de lo surreal. Es en el seno del surrealismo en donde parece formularse, precisamente, esa –¿aparente?– contradicción entre un movimiento que pretende la liberación del individuo, la superación individual de todas las coerciones a la que está sometida nuestra conciencia y una pintura como la de Dalí, sujeta a un control exhaustivo de las formas que la pueblan y de la carga simbólica que conllevan.

Además, parece que ese control tan férreo de su pintura se situaba en un ámbito pictórico, la figuración, poco propicio si nos atenemos a los modelos que la crítica y la historiografía –pero también el mercado– del arte habían convertido en hegemónicos: la abstracción, el automatismo gestual, el expresionismo colorístico La vanguardia se asociaba a algunos autores (Klee, Kandinski, Malevitch, Mondrian) que tenían pocos –si no nulos, o inversos– puntos de contacto con la pintura daliniana. Incluso dentro del surrealismo, la obra de Miró o de Masson, en las antípodas estéticas de la de Dalí, parecían tener un crédito intelectual menos limitado que el que gozaba nuestro autor, quien, como es ampliamente conocido, acabaría siendo denigrado por el propio Breton con aquel anagrama –*Avida dollars*– que asociaba biunívocamente sus creaciones al interés crematístico. Salvador Dalí, no nos engañemos, no dispuso nunca del favor unánime o casi unánime con el que contaron otros artistas del siglo XX. En realidad, da la impresión de que, todo lo contrario, su personalidad, sus excentricidades, su tendencia a la diversidad, pero también su pintura eran objeto de una desatención y de una reprobación generalizadas. Alguien podrá opinar que Dalí se merecía tal descrédito, pero, en ese caso, no está de más cerciorarse de que la historiografía del arte es una disciplina sumida en demasiadas ocasiones en un conservadurismo recalcitrante de primer orden. Y no hay que olvidar que las ciencias humanas acaban por convertirse en espejo de los fenómenos que estudian; por tanto, ese conservadurismo ya está implícito, en un porcentaje muy elevado, en la propia comunidad artística: galeristas,

coleccionistas, directores de museos, políticos, críticos y, ¿por qué no?, no pocos artistas.

Dalí fue objeto de desprecios explícitos o de silencios no menos acusadores por parte de algunos miembros del mundo del arte de su tiempo. Quisiera exponer tres ejemplos extraídos de prestigiosos escritores sobre arte; tres anécdotas, si se prefiere, pero a mi entender con hondas significaciones. Mario de Micheli, autor de un manual universitario de amplia consulta como *Las vanguardias artísticas del siglo XX* define allí mismo a Dalí como «literatoide monstruoso aun antes de ser pintor» y explica que el artista catalán imagina y compone objetos surrealistas, «y los describe con la aberración barroquizante de su automatismo *españolesco*». No menos rotundo se muestra Giulio Carlo Argan, quien en su celebrado *El arte moderno* dedicaba una sola y áspera frase a Salvador Dalí: «nos da con su visión onírica y llena de implicaciones sexuales un delirio de grandeza, una ampulosa retórica neobarroca y una repugnante mezcolanza de lo lúbrico y lo sagrado». En España, incluso Juan Eduardo Cirlot, un poeta vinculado con ciertos rescoldos surrealistas, en su *Pintura catalana contemporánea* achacaba a Dalí el que «una simbología personal y los excesos imaginativos perturban con frecuencia la fuerza de su mensaje, hasta el momento en que progresivamente se opera en el artista un retroceso hacia lo académico y lo museal».

Y, sin embargo, a pesar de la incomprensión que implican tales juicios, o precisamente a causa de su mera existencia, Dalí quería redimir a la pintura. Recordemos que en una de sus primeras acepciones, la palabra redimir significa «rescatar o sacar de esclavitud al cautivo». Ni más ni menos que eso es lo que pretendía Dalí: liberar a la pintura del siglo XX, esclavizada por la abstracción, y por el decorativismo. Esclavizada, quizás también, por los propios comentaristas del arte, sujetos al conservadurismo que, para Dalí, suponía defender unos movimientos que habían perdido toda su vigencia y, todavía peor, defender a unos artistas que se habían quedado anclados en unas desvencijadas poéticas de grupo. En su *Vida secreta*, el pintor no dejaba de atacar duramente esas actitudes decantadas hacia el arte no figurativo: «Cuando aparecí yo en escena, reactualizando el anecdotismo al modo ilusionador y estridente que Meissonier había usado en su época, estos dignos defensores de la plástica pura me recibieron con el fogoso barraje de sus baterías neoplatónicas. Tampoco los que defendían el extremo opuesto, el puro y absoluto automatismo, podían aceptar mi hegemonía compuesta de rigor y sistematización. Para decirlo brevemente, en Europa estaba rodeado solamente de parciales.»

Otra vez Meissonier. Parece como si Dalí, cada vez que se alejaba con su imaginación de la pintura más convencional –a través de esos paisajes poblados de seres contrahechos, de formas que adquirían sentidos múltiples al disolverse o subsumirse en formas simuladas–, necesitara mayor constricción en el registro técnico. ¿Un retorno al orden? Quizás sí, pero con una transformación inquietante: el referente al que acudía no era la naturaleza, sino su propio imaginario simbólico. Las dobles imágenes de algunos de sus cuadros no existen más que en su mundo particular, como las «manzanas de hormigón» cezannianas. Me refiero a esas dobles imágenes a las que se aludía E.H. Gombrich en las últimas páginas de su *Historia del Arte*, cuando, al detenerse en el cuadro *Aparición de un rostro y un frutero en una playa* (1938), y constatar la cascada ininterrumpida de formas que dan lugar a nuevas formas, escribía: «Un cuadro como éste nos hace pensar por última vez en la razón por la cual los artistas modernos no se contentan con representar sencillamente lo que ven. [...] Saben que el artista que quiere representar una cosa real –o imaginaria– no tiene que empezar por abrir sus ojos y mirar a su alrededor, sino por tomar formas y colores y elaborar la imagen requerida. [...] El procedimiento de Dalí de dejar que cada forma represente varias cosas a la par, concentrará nuestra atención sobre los muchos sentidos posibles de cada color y de cada forma, de manera muy semejante a la del feliz equívoco que nos hace advertir la función de las palabras y su sentido.» La redención pictórica de Dalí, pues, tenía objetivos intelectuales de envergadura, colocar a la pintura en la órbita de la polisemia consubstancial con el lenguaje verbal, pero para ello requería de un preciosismo técnico, de un dominio del oficio que el catalán ejemplificaba insistentemente en la obra de Meissonier. Dalí retornaba a la figuración, pero subvirtiéndola. Necesitaba el oficio de Meissonier, pero para emular a Cézanne.

¿Fue Dalí un incomprendido?, ¿lo sigue siendo todavía? Mucho me temo que sí. Y no me refiero ahora a la incomprensión que genera su caracterización como un personaje que se aleja al máximo del canon del artista decimonónico, el pintor de laboratorio: siempre concentrado en su trabajo, introvertido, si no hostil y enfermizo. Dalí es todo lo contrario: interpreta un papel de excéntrico, se relaciona activamente con el mundo de su tiempo y se acerca siempre que puede a las masas. Y eso es visto por los convencionalismos del arte como un anatema. Lo que me interesa destacar ahora y aquí es que la pintura del autor de *El gran masturbador* tampoco recibió la consideración que él hubiera deseado a partir de ese objetivo redentor que se había marcado a raíz

de su compenetración con los ideales surrealistas. No se trata de hablar de injusticia, al fin y al cabo su avidez por los dólares fue recompensada con creces. Pero tampoco me parece oportuno soslayar el interés objetivo de su propuesta pictórica, como mínimo la que transcurre durante la década de los años treinta y que, con posterioridad, va recuperando ocasionalmente. Al fin y al cabo, el personaje Dalí genera lo que Julio Cortázar describió, en su libro *Último round*, como una actitud hipócrita: «Hay contra Dalí un horror muy parecido a esa hipocresía sádica que se disfraza de horror hacia el verdugo. [...] Dalí es un nuevo Sócrates por su despiadada habilidad para poner en descubierto las falencias individuales y colectivas [...] La función histórica de Dalí es fundamentalmente socrática, pero como un Sócrates en negativo, despreocupado de todo progreso en cualquier plano. Es el monstruo, es decir, esa excepción aparente que de golpe puede dejar al desnudo la monstruosidad disimulada de los seres normales». Dalí fue vituperado como pintor por ciertos personajes poderosos de la comunidad artística (ya hemos leído las sesgadas opiniones de Argan, Micheli o Cirlot), pero su obra no dejaba de causar admiración soterrada.

Termino. En aquel texto de 1922 que he citado anteriormente, *Ninots*, Dalí, subrayando su idea de libertad del artista, había escrito: «Lo esencial de un pintor es la carencia de dogmas, de doctrinas y de métodos, el pintor no puede trazarse un camino a seguir sin violentar su sensibilidad, sin amoldar su espíritu, en la ruta que él mismo ha trazado artificiosamente, puesto que es imposible tener una visión clara y profética de nuestro temperamento. [...] ¿Cómo podemos, pues, prever un camino a seguir si nuestras emociones estéticas cambian tan rápidamente como los colores del cielo y de las nubes? Por eso yo creo que hace falta pintar sin ningún tipo de preocupación estética., hace falta solamente pintar sinceramente al impulso de nuestras emociones. Hace falta pintar sin ninguna violencia ni académica ni futurista, hace falta pintar lo más anárquicamente posible.» Curioso: esa hipótesis, que Dalí denominaba entonces «la doctrina anárquica», no llegó a cuajar como trayectoria global del pintor. Enunciémoslo con rotundidad: Salvador Dalí fue, a partir de 1928, como mínimo, lo contrario de un pintor anárquico. Su propuesta pretendía alcanzar los más altos logros con un dominio absoluto de la técnica y con un objetivo final: redimir a la pintura de sus albedríos vanguardistas. Un objetivo que, sin duda, se encontraba fuera de su alcance. Quizás fuera por esa misma imposibilidad por lo que el artista, coincidiendo con su estancia en los Estados Unidos de América durante los años cuarenta, decidió variar su estrategia. Y se

adentró, con gran perspicacia, en la modernidad que suponían los nuevos medios de socialización del arte: la publicidad, el cine, la televisión En realidad, su actividad frenética en estos territorios no dejaba de ser una nueva manera de querer redimir al arte de su tiempo.



Carpentier con Alicia Alonso

Relaciones entre el método paranoico-crítico y la ciencia moderna[1]

Tonia Requejo

En 1930 Albert Einstein mantuvo una conversación con Rabindranath Tagore sobre «La naturaleza de la realidad», que Ilya Prigogine recoge a propósito de la pintura de Arcimboldo[2]. Para este científico Premio Nóbel y conocido de Dalí, la pintura de Arcimbolo, basada en las imágenes dobles, preconiza los planteamientos del siglo XX y, en particular, los desarrollados por los surrealistas, cuyas ideas no habrían triunfado en el ámbito científico de Laplace, o de la Ilustración.

La pintura de Arcimboldo puede leerse como una transformación constante que interpretaba al ser humano fuera del antropocentrismo geocéntrico del Renacimiento, para ubicarlo en un espacio más copernicano, donde lejos de ser el centro del mundo forma parte de él como un elemento más. Dalí bien podía compartir los pensamientos de Arcimboldo al defender que el hombre no estaba separado de la naturaleza, sino que formaba parte de ella[3], ideas éstas que se avienen mejor a los conceptos que la ciencia maneja desde principios del siglo XX sobre la naturaleza y que ciertamente influyeron en el pintor catalán.

No es casual, por tanto, que, a su vez, los científicos de principio del siglo XX, vieran también en las imágenes dobles un material digno de atención. Para los psicólogos de la *Gestalt* –una escuela nacida en Alemania hacia 1912– estas imágenes probaban uno de sus principales argumentos con respecto a la visión, esto es, que la percepción es una experiencia autónoma integral, por lo que la entienden como un todo imposible de reducir a la suma de sus partes. Aunque Dalí no estuvo directamente relacionado con la teoría de la *Gestalt,* ésta estaba lo suficientemente divulgada como para que conociera algunas de sus imágenes-trampa e incluso, como veremos, las incluyera en su obra. Desde

[1] *Los contenidos de este artículo forman parte de mi libro* Metamorfosis *que publicará próximamente la editorial Edilupa (Madrid) con motivo del centenario de Dalí.*

[2] *I. Prigogine, «Capturing the Ephemeral», en* The Arcimboldo Effect. Transformations of the Face from the Sixteenth to the Twentieth Century, *Milán, Grupo Editoriale Fabbri, 1987, pp. 333 y ss.*

[3] *Crf. Pontus Hulten, «Three different kinds of Interpretations» en* The Arcimboldo Effect, *p. 28 .*

principios del siglo, los psicólogos de la *Gestalt* ensayaban ya con la metamorfosis de las imágenes diseñando sus propias trampas visuales o valiéndose de otras anteriores muy conocidas por producir en el observador perplejidad ó sorpresa. Por ejemplo *L'Amour de Pierrot*, de 1905 es una imagen doble conseguida mediante la incorporación de elementos que aislados se leen como figuras tomando café, mientras que leídos como conjunto conforman una calavera. Obviamente Dalí se valió de esta doble imagen que a veces incluso reinterpretó con pocas alteraciones en su *Escena de café*, por poner un ejemplo visualmente obvio. Estas imágenes dobles actúan como las de Arcimboldo, pues como advierten los gestaltistas, obtenemos su significado cuando la vemos en su conjunto, como un todo, aunque estén visualmente constituidas por lo que podríamos llamar microimágenes en cuya percepción individual reconocemos también formas. Dalí utilizó este sistema de microimágenes en muchos de sus obras mas célebres como la alegoría de *España*, donde si nos aproximamos podemos ver el cuerpo femenino estructurado a base de pequeñas figuras de jinetes (microimágenes) que pueblan el paisaje; mientras que si nos alejamos leemos la imagen como un conjunto que conforma un cuerpo femenino en desintegración progresiva.

El primer cuadro donde Dalí ensayó claramente con imágenes dobles fue en *Hombre invisible* una obra que, a juzgar por el tiempo que le llevó concluir (de 1929 a 1932) supuso una especie de laboratorio visual donde descubrió los principios mas relevantes de lo que constituyó su método paranoico-crítico. Como el propio título del cuadro indica, la imagen de un hombre, que se extiende al lo largo de casi toda la tela, se vuelve visible o invisible dependiendo de si lo vemos diferenciado del paisaje (entonces aparece) o fusionado en él (desaparece). En el primer caso, las bolas de piedra que decoran la avenida del monumento en la parte superior derecha del cuadro, se convierten en los ojos de un rostro representado a base de más elementos arquitectónicos, combinados con otros del paisaje (como las nubes, que, por ejemplo, conforman el pelo del hombre). Mientras que en el segundo caso (cuando el hombre se hace invisible), leemos sus ojos como meras bolas escultóricas que decoran la arquitectura. Con esta doble lectura podríamos continuar integrando o diferenciando la forma del hombre: sus hombros (cuya parte izquierda se convierte en un torso femenino de espaldas y desnudo), sus manos (que tan pronto aparecen como dedos, tan pronto se convierten en los intervalos vacíos de los brazos del candelabro situado en primer plano) etc. Se trata, pues, de un paisaje an-

tropomórfico, considerado como el primer cuadro donde el artista practicó su método paranoico-crítico, y donde los elementos estructurales del paisaje pasan a convertirse en ojos, nariz, boca, cuello, brazos y torso de un sujeto que aparece y desaparece según leamos la imagen.

La ambigüedad de lectura de la imagen resulta de las relaciones visuales que el observador establece entre fondo y figura. Estas relaciones pueden llegar a estar prefijadas mediante el hábito de mirar, por el cual aprendemos la forma de una cosa y automáticamente la reconocemos de entre otras muchas. Ahora bien, puede ser que los contornos por los cuales leemos la cosa conocida (o que buscamos entre otras) presente ciertas ambigüedades que nos obliguen a rectificar la lectura, o en el peor de los casos a quedarnos sólo con una imagen allí donde hay otra. En este sentido, la *Gestalt* creó y recuperó lo que podríamos llamar jeroglíficos visuales, algunos popularizados en revistas y semanarios como entretenimientos. El del *Pato-conejo* es uno de los más conocidos: el conejo se torna en pato si leemos la imagen de izquierda a derecha, pues la dirección opuesta (de derecha a izquierda) marca una organización del esquema perceptual distinta que nos hace leer las orejas del conejo como el pico del pato. En resumen, en ambos casos podemos leer alternativamente una imagen u otra.

Para la *Gestalt,* como para Dalí, estas imágenes eran signos de oposición al mecanicismo cartesiano y al positivismo propios de la ciencia tradicional. Por tanto, rompían también con la predeterminación de la lógica aristotélica pues lejos de ver en ellas representada una sola cosa, vemos al menos dos. La lectura de la imagen por la que entendemos que si una cosa es B no puede ser A, no tiene ahora sentido, pues el observador experimenta la paradoja por la cual percibe con toda certeza la duplicidad simultánea: es al mismo tiempo B y A, esto es, pato y conejo.

La percepción se entiende aquí como una experiencia constituida por procesos dinámicos organizados según principios estructurales, esto es, la percepción se auto-organiza de acuerdo con instancias dinámicas que son internas a ellas. De ahí que tanto la *Gestalt* como Dalí, den un valor primordial al observador, y si bien la percepción es una experiencia del sujeto que no puede ser reducida al examen de los elementos que la componen físicamente (las percepciones no pueden descomponerse en sensaciones elementales) no por ello son imposibles de compartir. Al contrario, los procesos perceptivos, aun siendo subjetivos, son por todos compartidos, pues todos nos sentimos capturados por los mismos engaños. En otras palabras, Dalí comparte con la *Ges-*

talt el carácter dinámico de la percepción y, ciertamente se dejó fascinar por el extrañamiento que sus jeroglíficos visuales comportaban. De hecho, en su *Aparición de un rostro y un frutero en la playa*, todo un epíteto del método paranoico-crítico, introduce el *Pato-conejo* como un detalle en la parte inferior del cuadro, (a mano izquierda), si bien no altera la lectura del objeto mediante un cambio de ejes horizontal (de izquierda a derecha) como lo hace la imagen sobre la que se inspira, sino vertical. De arriba a abajo vemos al pato, de abajo arriba, al conejo. Pero lo que nos interesa destacar aquí, no es tanto la apropiación que Dalí hizo de este juego de formas, sino las consecuencias visuales y las implicaciones epistemológicas que acarreaban, y, éstas son muy significativas.

Prigogine advirtió que la pintura surrealista, y en particular, en mi opinión, concretamente la de Dalí, se ajusta a los avances científicos acaecidos desde principios del siglo XX hasta su actualidad. En sus escritos, Dalí cita la teoría de la relatividad propuesta por Einstein, por un lado y la teoría cuántica de Heisenberg por otro; ambas trazaron un horizonte de lo real incierto y múltiple que fue objeto de inspiración para Dalí[4] en tanto que vio en ellas una desacreditación del mundo real semejante a la que él mismo estaba llevando a cabo con su pintura. «La relatividad einsteiniana no existe solamente en el ámbito de la geometría física, sino también en el mundo de las ideas y de la poesía», escribe Dalí, para quien su método paranoico-crítico es una prueba de ello[5]. En efecto, en cuadros donde los efectos visuales antes referidos se han llevado a extremos insospechados, el observador se enfrenta a un espacio no-euclidiano, es decir, a un espacio donde ni los acontecimientos, ni las cosas se ordenan según la geometría clásica, sino más bien, según las leyes de la relatividad y de la cuántica. En la geometría clásica, los pintores ordenan los acontecimientos mediante un tiempo encadenado y sucesivo: lo pasado, lo presente y lo futuro. De la misma manera, las cosas se ordenan en el espacio manteniendo una relación de lejanía-cercanía dentro del plano pictórico e imitando, así, la forma de visión euclidiana por la que las cosas más cercanas son más grandes que las más lejanas. En las obras paranoico-críticas no hay un antes ni

[4] *Dalí,* Confesiones Inconfesables, *Barcelona, Bruguera, 1975, p.389.*

[5] *En varias ocasiones usa Dalí la teoría de la relatividad bajo el efecto del método paranoico-crítico, cfr. por ejemplo sus artículos: 1. «Apparitions aérodynamiques des Êtres-Objets»* (Minotaure, *nº 6, 1935, pp. 33 y ss.) donde plantea una versión paranoico-crítica del espacio tiempo que considera al margen del euclidiano; y 2. «Psychologie non-euclidienne d'une photographie» (*Minotaure, *nº 7,1935, pp 56 y ss.).*

un después, sino pura simultaneidad, y aunque aparentemente leemos una línea de horizonte que ordena los objetos según la cercanía o lejanía, ésta revela en seguida como una pura ilusión cuando al leer el cuadro los objetos más lejanos son traídos al plano principal para formar parte de otra imagen hasta entonces oculta. En *Aparición de un rostro y un frutero en la playa*, Dalí nos hace partícipes de esta ambigüedad espacial y temporal al plantearnos una lectura relativa del paisaje, pues tan pronto leemos un fondo de montañas con nubes a lo lejos (a mano derecha) como parte de éste se torna la cabeza de un perro que ocupa todo el primer término. De la misma manera, el lomo del perro se trasforma en las peras que contiene el frutero y las vasijas caídas en la arena de la playa, en los ojos del rostro en el que se ha metamorfoseado el frutero a su vez; por no enumerar las casi infinitas imágenes dobles que pueblan la totalidad del complejísimo paisaje.

De hecho esas micro-imágenes que constituyen las imágenes dobles funcionan en base a un cambio de escala: si nos acercamos a verlas parecen una cosa y si nos alejamos, otra. Resulta, pues, tentador relacionar este cambio de escalas que afecta a la visión de lo real con esas dos grandes teorías que revolucionaron la ciencia: mientras la macrofísica de Einstein nos muestra un universo regido por un tiempo y un espacio relativo, la cuántica de Heisenberg, basada en el análisis de la microfísica, presenta unas leyes bien distintas: ésas que están regidas por la indeterminación y la incertidumbre de la materia subatómica. Así, ante los cuadros paranoico-críticos nos podemos preguntar sobre enigmas similares a los que Heisenberg se preguntó cuando realizó su célebre experimento al querer medir las partículas de la luz. Heisenberg se dio cuenta de que si utilizaba un medidor de partículas, la luz se comporta como tal, y si lo hacía con un instrumento de medición de partículas se comporta como partículas. En otras palabras, el medidor determinaba la naturaleza de aquello que medía, por lo que la realidad se bifurcaba en una multiplicidad de posibilidades. El cuadro de Dalí podría remitirnos a bifurcaciones similares, pues visualmente la lectura de la imagen deja de ser unívoca para abrirse potencialmente hacia una incesante metamorfosis ante la cual el observador se pregunta ¿Qué es? ¿Un frutero, un rostro, o un perro? Dependiendo de cómo leamos la imagen responderemos con una opción u otra, pero el caso es que todas son posibles y, lo que es más paradójico, suceden de manera simultánea. Como en el experimento de Heisenberg aquí el observador determina la medida de las cosas. Quizás ahora podamos entender mejor por qué los contornos no están en el dibujo sino en el ojo del observador.

Según el propio Dalí, su interés consciente por la teoría cuántica surge hacia 1940, cuando, aunque todavía mantenía en vivo su método paranoico-crítico, ya ensayaba con otros lenguajes visuales. Este cambio de estilo visual coincidió, algo más tarde, con el lanzamiento de la bomba atómica caída en Hiroshima en 1945, a partir de la cual pintó varios cuadros con lo que él mismo denominaría como estilo «atómico», un estilo que relacionó con el misticismo en tanto que uno y otro llevaban a la antimaterialización: «Si los físicos producían antimateria, los pintores con mas razón», escribía Dalí en su *Manifiesto Místico* (más tarde denominado *Manifiesto antimateria*)[6]. Fue entonces cuando se mudó del terreno del psicoanálisis y abandonando –aparentemente - la influencia de Freud, se inmiscuyó en el de la microfísica, acogiéndose a la paternidad de Heisenberg. No obstante, su método paranoico-crítico visual de los años 30 responde, a mi entender, mucho mejor a los presupuestos cuánticos que el pretendido estilo «atómico» desarrollado a partir de los cuarenta donde la imagen es más ilustrativa que conceptual. Por otro lado, sería interesante considerar hasta qué punto, de manera soterrada (por no decir inconsciente) Dalí se hacía eco de las preocupaciones que desde la década de 1910 marcaban ya los designios de la ciencia y que estaban suficientemente popularizadas como para que artistas cercanos a su círculo las incorporaran a sus obras. Posiblemente esta sea la causa que le llevó a afirmar que Heisenberg se parecía a él, pues antes de conocerle ya había llegado a las mismas conclusiones que el sabio[7].

Algo similar ocurre con los descubrimientos de Crick y Watson. Con su «modestia» acostumbrada, Dalí se declara el descubridor del ADN antes de que en los años cincuenta lo hicieran ellos en la universidad de Cambridge: «Mirar un cuadro, escribía, es recibir mensajes de lo absoluto. Quince años antes que Crick y Watson, yo dibujé la espiral de la estructura del ácido desoxirribonucleico, base de la vida, a instancias de un psicoanalista, porque yo la conocía desde siempre, en el fondo de mis sueños[8]». Aunque del dibujo que Dalí menciona no sabemos nada, lo cierto es que su pintura nos remite de manera intuitiva a los planteamientos de las teorías sistémicas que hoy en día se han desarrollado en el campo de las ciencias. Podríamos interpretar las declaracio-

[6] *Dalí,* Manifiesto místico, *1951, cit. por R. Descharnes y G. Néret, en* Dalí 1904-1989, *Madrid, Taschen, 2001, p. 455.*

[7] *Cf. Descarnes y Néret, Op. cit, p. 455.*

[8] *Dalí,* Confesiones, *p. 222.*

nes de Dalí como meras impertinencias si no fuera porque algunos de los grandes sabios lo han tenido en cuenta, y lo han escuchado con atención. Baste citar los encuentros que Dalí mantuvo con Lacan, Freud y, más cercanamente, con Prigogine.

Es más, los planteamientos que Prigogine apreciaba en las imágenes dobles de Arcimboldo como premoniciones de los surrealistas y de las teorías científicas modernas, fueron mas allá de Einstein y Heisenberg, y así Prigogine ve en el arte un método de explorar la realidad capaz de adelantarse a la propia ciencia. De hecho, pareciera que Prigogine, a lo mejor influido por las conversaciones y correspondencia que mantuvo con Dalí, interpretara las imágenes dobles de Arcimboldo como presagios de sus propios logros científicos, concretamente de las estructuras disipativas de los sistemas que es una de sus aportaciones más importantes a la ciencia .

Las estructuras disipativas, al igual que los contornos y formas de Dalí, están en permanente cambio, en un estado alejado del equilibrio gracias al cual se adaptan y se desarrollan. En términos más académicos, las estructuras disipativas conforman «un sistema abierto que permanece en un estado alejado del equilibrio, pero que, al mismo tiempo, conserva la estabilidad: se mantiene la misma estructura general, a pesar del flujo incesante y del cambio continuo de sus componentes»[9].

En sí, pues, mantienen una situación paradójica muy similar a la que el método paranoico-crítico mantiene con respecto a la percepción, pues por un lado son estructuras, pero por otro están en incesante cambio, dando lugar a lecturas complejas y múltiples. De ahí que podamos extender las cualidades vitales de las estructuras disipativas, a las obras de Dalí: «La creatividad –la capacidad de generar nuevas formas- constituye una propiedad clave de todo sistema vivo. La vida avanza constantemente hacia la novedad. Comprendemos que espontáneamente surjan nuevas formas de orden, y nos ayuda a definir la complejidad»[10].

Para Prigogine, la realidad ahora se abre hacia la multiplicidad, y esto es posible porque el mundo está en un estado de no-equilibrio cuyo motor es el tiempo. De hecho es el estado alejado del equilibrio el que conduce al mecanismo de coherencia responsable de las formas y ritmos que muestra la naturaleza; y éstas presentan una variedad de so-

[9] *Definición según F.Capra,* Las conexiones ocultas, *Barcelona, Anagrama, 2002, p. 37.*
[10] *F.Capra,* Ibidem.

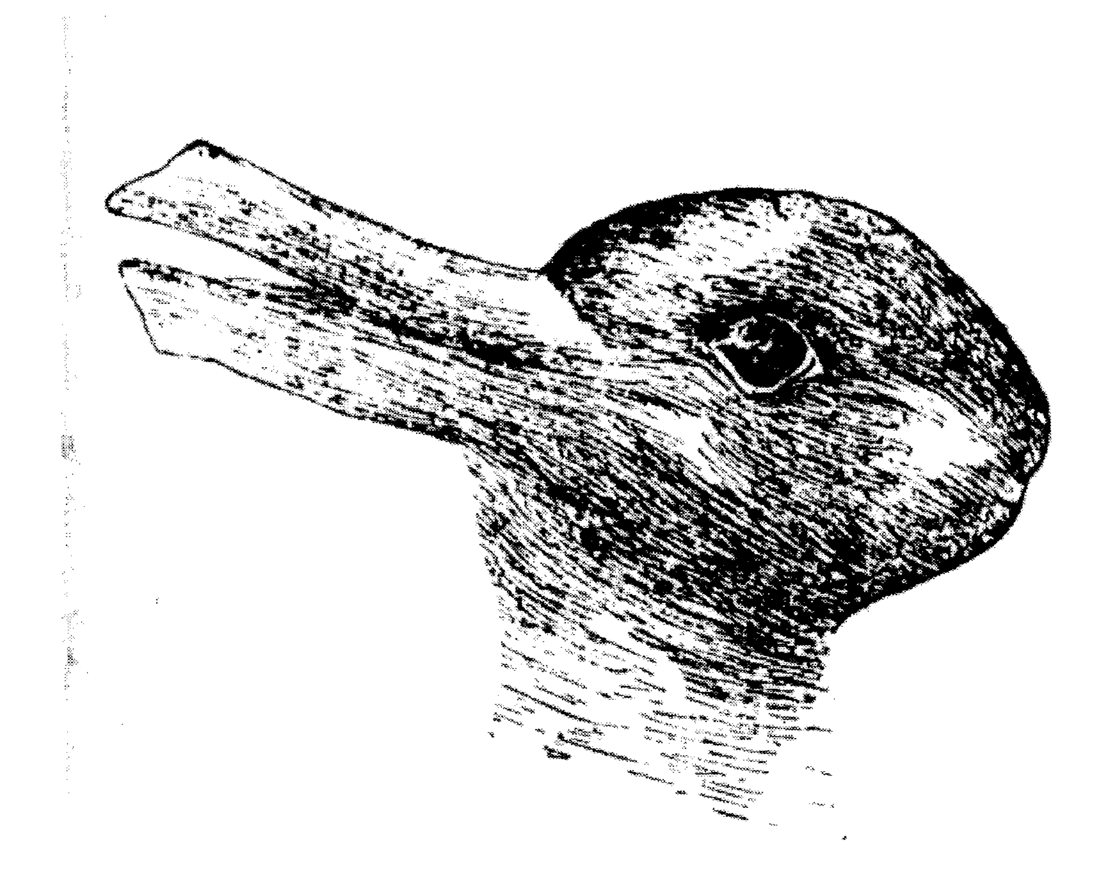
luciones que se conocen como bifurcaciones o puntos críticos de inestabilidad de las que puede surgir una nueva rama que es capaz de desembocar en un estado completamente nuevo, en el que es posible que emerjan nuevas formas de orden y de estructuras[11]. Es esta dinámica temporal de formación continua del ser, la intuición inspirada que Arcimboldo pudo entender y que anticipó con respecto a los surrealistas, y que es tan palpable en el método paranoico-crítico de Dalí. Pues de la misma manera que la ciencia actual rechaza la concepción mecanicista de causa-efecto, Dalí rechazó la percepción mecánica que apostaba por la predicción basada en el patrón de regularidad. De ahí que, recordemos, mantuviera su distancia con los gestaltistas. Sabemos que nuestra percepción está marcada por este patrón y que nuestro cerebro buscará desesperadamente regularidad allí donde no la hay. El método paranoico-crítico ofrece la posibilidad de romper con la imagen predeterminada y visualizar la complejidad, con sus incertidumbres y equilibrios inestables, poniendo en evidencia lo que hoy es indiscutible para la ciencia: que lo racional no se identifica con lo real[12]. Por eso, para Dalí (y de ahí sus coincidencias con Lacan) la percepción era resultado de la proyección del sujeto que interactúa con la exterioridad. Desde el punto de vista psicológico el efecto que tienen las imágenes paranoico-criticas pueden, además, compararse a los de la teoría de la complejidad donde el cambio de un gen puede alterar toda la estructura del genoma, dando lugar a la mutación. Igualmente, en las imágenes paranoico-críticas hay un punto de inflexión en el que el objeto que está reconociendo el observador se cambia inesperadamente en otro, debido a una pequeñísima alteración ya sea de la forma, del contorno, de la luz o del color. En este caso, los surrealistas interpretaban conscientemente las consecuencias que la topología de Poincaré proponía en cuanto a la lectura de las imágenes: una diferencia extremadamente pequeña puede alterar enormemente los hechos[13]. Esta misma diferencia apenas perceptible (o imperceptible) puede darse también en el propio sistema de percepción del receptor que modifica (a veces inesperadamente y sin control) el punto de vista, como ocurre con el célebre cubo de Necker

[11] *F.Capra.* Ibidem.
[12] *Cfr. Prigogine «Arcimboldo»,* Op. cit, *p. 334.*
[13] *A. Breton y P. Éluard, «Enquête»,* Minotaure, *nº 1, 1933, p.102, citan a Poincaré a propósito de la evolución que ha tenido dentro de nuestra cultura y pensamiento el concepto del azar desde Aristóteles: « par celle d'un "événement rigoureusement déterminé, mais tel qu'une différence extrêmement petite dans ses causes aurait produit une differénce considérable dans le faits».*

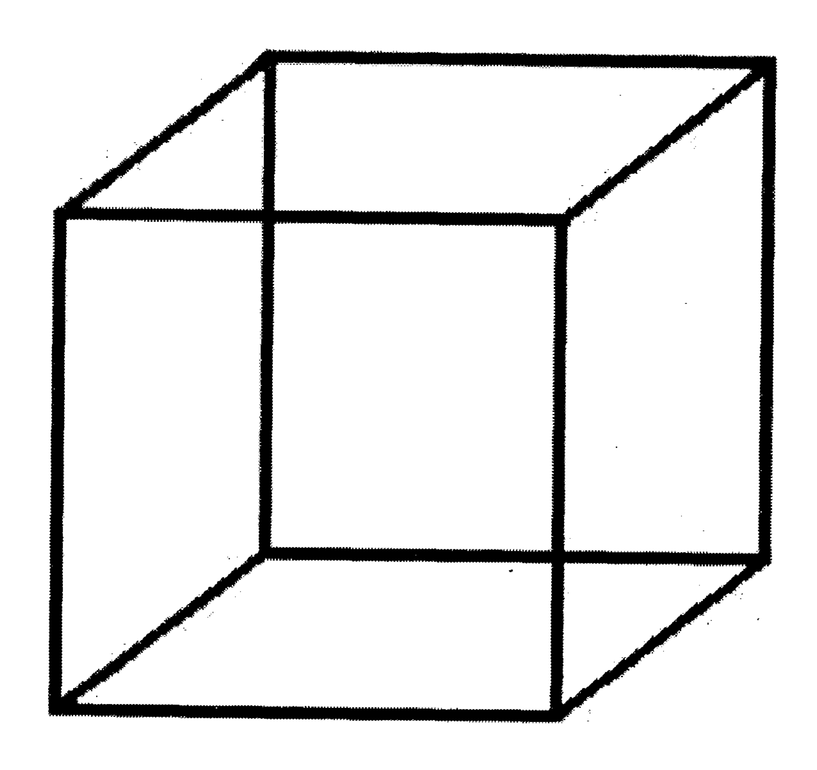
(il.8), donde visualizamos alternativamente –y sin ningún cambio de forma– el cubo en dos posiciones distintas colocando al perceptor en dos posiciones alternas: mirando al cubo desde lo alto o de frente.

Dalí insistió reiteradamente en que las imágenes paranoico-críticas tenían un método que consideraba verificable. Mediante este método, el artista no sólo rompió con la predeterminación euclidiana visual que nos hace ordenar las cosas en un espacio cartesiano donde distinguimos entre fondo y figura leyendo unívocamente la imagen, sino que cartografió la complejidad en el mundo de la visualidad, anticipándose a las bifurcaciones dinámicas que más tarde se desarrollarán en la ciencia y en el pensamiento. Si volvemos al *Hombre invisible* ¿está el hombre separado de la naturaleza o forma parte de ella, está su sistema perceptivo y cognitivo independizado de su condición humana o forma parte de ella ? En él podremos visualizar los dos estados entre los que se ha debatido lo real que aquí, en el arte, son posibles de compaginar en una unidad, eso sí, compleja e inestable: cuando el fondo y la figura se fusionan desaparece el hombre (es invisible), cuando se contrastan se hace visible. A la última le correspondería la tradicional mirada euclidiana, esto es, el hombre está separado de la naturaleza, y su sistema de cognición le permite indagar en la objetividad. A la segunda la mirada actual sistémica: el hombre forma parte intrínseca de la naturaleza y como tal, también su sistema de cognición que teje un mundo compartido entre el observador y lo observado.

La gran aportación de Dalí estriba, en mi opinión, en que esas imágenes dobles nos brindan la oportunidad de visualizar los conflictos que surgen en el proceso perceptivo como resultado paradójico de aquello que es real y lo otro ficcional (la lectura paranoico-crítica). Pero estos conflictos pueden ser diluidos si abrimos el campo visual y cognitivo hacia una percepción más integral mediante esa mirada «sistémica» que actúa en el marco de la teoría de la complejidad y que nos brinda la capacidad no ya sólo de integrar en un todo ambos conceptos opuestos, sino de ver el mundo en un incesante equilibrio inestable de formas, pensamientos y emociones, cuya estructura está en constante fluir. Es ese fluir constante el que constituye el propio método, el propio sistema a través del cual podemos objetivar, verificar y comunicar los enigmas que lo configuran.



El pato-conejo



El cubo de Necker

El secreto creador de Dalí

Jesús Lázaro Docio

No debe extrañarnos que un método como el paranoico crítico, dispuesto a poner en duda toda realidad aparente hasta desacreditarla por completo, haya surgido dentro del período de entreguerras donde la realidad vivida nada tenía que ver con la realidad ideada; donde la realidad surgida tras la Gran Guerra era un sueño de la razón que empezaba a producir auténticos monstruos castradores: dictadores de toda clases, el antisemitismo y la xenofobia, el capitalismo feroz, las grandes máquinas de matar,... capaces de devorar y destruir cualquier ideal cultural o social de progreso civilizado. Y sin embargo, a la vez surgían auténticos genios creadores y constructores de nuevas formas de pensamiento.

No es extraño que en este mundo de civilización tan relativo y ambiguo, en este tiempo de las mil caras del ser humano, marcado por una cultura occidental presidida por la manipulación y la doble moral, surjan artistas con personalidades y obras tan ambiguas como las del creador del método paranoico-crítico, el Gran Putrefacto, el Gran Masturbador, el Gran Salvador del Arte, hijo y bufón de su siglo, capaz de elaborar un método creativo cuya fuerza proviene del inconsciente más perverso. Un método que nos habla del propio origen del acto creativo, del puro fenómeno visual y de la paradoja más superrealista que enfrenta el principio del placer con el de la realidad.

La curiosidad que mueve a todo investigador puede llevar a ¿Cuáles eran sus orígenes? ¿Cómo fue el proceso de su gestación? ¿Qué había detrás de la contraria complementariedad de su definición? ¿Cómo se produjo su aplicación práctica?

En las respuestas que el propio Dalí nos brinda a través de sus escritos y obras, los ecos freudianos resuenan continuamente y el psicoanálisis parece reunir como metateoría las cualidades de un buen espejo en el que se miró Dalí para elaborar su MPC.

¿Espejo único? Por supuesto que no.

No podíamos volver la espalda, ni ocultar la evidencia de las deudas del MPC con Picasso y con el cubismo, con la relación dialéctica figura-fondo que establece en su proceso, para dejarlo planteado como un enigma a resolver. Ni tampoco con el ambiente de la Residencia de Estudiantes y la riqueza de sugerencias que supone convivir con tantos

espíritus creadores en un mismo espacio; ni con la metafísica italiana y sus teorías desarrolladas desde la revista *Valori Plastici.*

Y por supuesto, no podemos negar la deuda del MPC con el surrealismo en cuyo regazo explotó. Ni tampoco sus relaciones con los descubrimientos científicos en todos los campos: visuales y ópticos con el desarrollo del cine, la fotografía, etc; o físicos, sobre todo con la teoría de la relatividad; o bélicos, con el desarrollo del camuflaje que aprovecha los estudios de la percepción, figura-fondo, combinación de colores y formas...; y hasta filosóficos, antropológicos e históricos, como la profundización sobre el estudio de las culturas más primitivas, los hallazgos arqueológicos que materializan esos estudios, los pensamientos de Nietzsche, o los estudios iconológicos. Por no hablar de la influencia del grupo de *L'Amic de les Arts* y del marco geográfico y cultural que encierra *el seny* catalán y ampurdanés –en particular con sus *atramuntanats*.

Así confirmamos que a diferencia de Picasso que no buscaba sino encontraba, Dalí necesitaba una referencia, un punto de apoyo, una muleta en la que apoyarse para seguir su camino, marcado preferentemente por un eclecticismo globalizador de sus propios aprendizajes. Dalí recogería las diversas aportaciones que se proponían desde las múltiples ofertas de los centros de vanguardia, hasta agotar sus posibilidades y dar con un método como el psicoanalítico, inicialmente alejado del territorio artístico, pero con tantos recursos de aplicación que resultaba difícil negarse a sus encantos.

Es aquí donde encontramos, gracias a nuestro trabajo de campo, la aportación inédita de nuestro estudio que aún permanece inédito: las anotaciones del propio Dalí a *La interpretación de los sueños* de Freud. Dichas anotaciones confirmaban nuestras hipótesis. Y su análisis nos ayudó en la comprensión del metódico proceso creador daliniano.

En este momento reflexionamos sobre la posibilidad de que Dalí realizara dos lecturas de Freud: una primera dentro del entorno de la Residencia de Estudiantes, entre 1922 y 1926. Lectura iniciática y sugerente que incluso le ayudaría a entender y objetivar sus conflictos íntimos, especialmente los sexuales; y una segunda, entre 1927 y 1929, más profunda y que utilizará como herramienta creativa con aplicación a su imaginería plástica, y sobre la que creemos se apoyó para generar su método paranoico-crítico definido en el transcurso de los años siguientes.

Así entre dos de sus escritos, «Realidad y Sobrerrealidad» de octubre de 1927 y «Posición moral del surrealismo» de abril de 1930, situa-

mos el momento en que Dalí, bajo la sombra de las lecturas freudianas, pudo madurar su idea del MPC como sistema de creación plástica. De hecho, desde 1927, los símbolos freudianos aparecen más claros y definidos en su obra, mezclándose, eso sí, con otras imágenes deudoras de diversas influencias.

Pensamos, en efecto, que Dalí es más freudiano que surrealista. O mejor deberíamos decir que es más fiel a Freud que a Breton, al menos en el tiempo. Si bien somos conscientes de que por encima de todo, la auténtica fidelidad y creencia de Dalí es la que profesa hacia sí mismo.

Así, basándonos en estas referencias, hemos construido de la mejor forma posible unas lentes graduadas que nos han servido para releer su obra desde la realidad subjetiva a la objetiva irrealidad que ésta representa. Para ello era importante analizar el qué nos quiere decir Salvador Dalí, a fin de entender mejor el cómo nos lo dice.

El MPC irá naciendo en Salvador Dalí progresivamente, a través de sus propias experiencias y la resolución de sus conflictos, tanto personales como estéticos e intelectuales.

Dalí veía necesario imponer una nueva visión que concentrara la atención del ojo y le hiciera trabajar de forma activa –en este sentido, el psicoanálisis podía aportar nuevas imágenes, nuevos mecanismos y sobre todo un apoyo científico a las teorías surrealistas–. El ojo es un elemento clave en la percepción del arte, y la visión es un fenómeno fundamental dentro del método daliniano.

Tampoco deben sorprendernos sus numerosos artículos, en los que es raro no encontrar alguna referencia o reflexión sobre la percepción visual, sobre la fotografía, el documental y el cine.

Parafraseando al propio Dalí, si el método psicoanalítico le brindaba la posibilidad de bajar a los infiernos de su inconsciente, de sus obsesiones personales, de sus imágenes preconscientes, de sus recuerdos infantiles, de sus fantasmas familiares, de sus conflictos sexuales, del recorrido por los caminos que relacionan las dos tópicas freudianas, del análisis de los procesos del sueño, el chiste o la paranoia o de bajar al mundo oculto de la creación, para plasmar sus imágenes y poder retornar a la realidad; ¿por qué no utilizarlo para recrear un método propio –espectacular y especular de sí mismo– «de carácter paranoico y activo del pensamiento», que «sistematizara la confusión y adoptara una contribución al descrédito total del mundo de la realidad», que tuviera «su origen en el inconsciente», «haciéndonos soñar por su especial autopudor en el viejo mecanismo metafísico con algo que de buena gana con-

fundiríamos con la esencia misma de la naturaleza que, según Heráclito, ama ocultarse»?

¿Por qué no servirse para ello de «materiales siempre controlables y reconocibles» que destaquen el don técnico de su creador?

¿Por qué no utilizar el análisis psicoanalítico de la paranoia para enfrentar la confusión pasiva del automatismo surrealista a «la confusión activa y sistemática ilustrada por el fenómeno paranoico»?

Finalmente, ¿por qué no basarse en un método –como el freudiano– capaz de analizar y sistematizar el funcionamiento del inconsciente?

Así llegaríamos según Dalí, a la definición de un «método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativo-crítica de los fenómenos delirantes» y puesto al servicio de la ambición en el plano pictórico de su hacedor, que «consiste en materializar con el furor de precisión más imperialista las imágenes de la irracionalidad concreta. Su finalidad será que el mundo imaginativo y de la irracionalidad concreta posea la misma evidencia, la misma coherencia, la misma dureza, el mismo espesor persuasivo, cognoscitivo y comunicable, que la del mundo exterior de la realidad fenoménica. Lo importante es lo que se quiere comunicar: el sujeto concreto irracional. Los medios de expresión pictórica se ponen al servicio de ese tema. El ilusionismo, los trucos más hábiles, el academicismo más analíticamente narrativo y desacreditado, pueden convertirse en jerarquías sublimes del pensamiento al acercarse a las nuevas exactitudes de la irracionalidad concreta, a medida que las imágenes de la irracionalidad concreta se acercan a lo real fenoménico.

Este es el método paranoico-crítico que Dalí configuró, teniendo en cuenta el método freudiano y la crítica del significado que éste plantea, por la que ningún término debe tomarse tal como se presenta, porque es posible que detrás de él haya otro hecho oculto, latente, y detrás de éste un tercero, etc., hasta llegar a encontrar el último significado que es, posiblemente, diferente del que los seres humanos tienen conciencia.

En las obras de Dalí, concebidas desde la actividad paranoico-crítica, se manifiesta el intento de proyectar visualmente el proceso mental paranoico, jugando para ello con distintos recursos cercanos a los fenómenos producidos por el inconsciente óptico: anamorfosis, imágenes múltiples, estereoscopia, figura-fondo. Con su MPC, Dalí pretendía generar una nueva forma de ver, como Picasso había hecho con el cubismo.

En definitiva, Dalí nos está hablando del origen inconsciente del acto creativo, de su elaboración, de sus mecanismos y procesos, desa-

rrollando un modelo icónico basado en una pretendida imitación de la visión paranoica. Nos presenta al arte participando a la vez del principio de la realidad –al ser una actividad de conciencia– y del principio del placer, ya que sirve para expresar las fantasías y deseos del artista.

Dalí destacará así el aspecto significante de la visión, estableciendo a un tiempo su necesidad y el deseo que se oculta tras ésta, provocando el anhelo de repetir el acto de volver a mirar, como un juego que depara más placer que necesidad; satisfaciendo de esta manera nuestro deseo –su deseo– como *voyeur*, y proyectando el deseo sobre el propio campo de visión en el que el objeto aparece y desaparece. Con ello, nos transmite la propia realidad inconsciente del objeto, revelándonos su intrínseca opacidad y la carga erótica que éste contiene.

Esas visiones paranoicas, esas imágenes que imitan el proceso paranoico son de las que Dalí se nutre para obtener la materia prima de su obra, para su orden y explotación artística que poco a poco quedará tan sistematizada, que devendrá en máquina repetitiva limitada a ilustrar sus tesis teóricas.

Hará del delirio todo un modo de expresión e interpretará sus percepciones con tanta soltura como pareciera haber aprendido de un personaje paranoico de Cadaqués, Lidia Nogués Costa, cercano a él y a su familia y que bajo su obsesión hablaba casi siempre sirviéndose de metáforas. Lidia le puso en bandeja la oportunidad de conocer a una personalidad paranoica. Por ella pudo apreciar directamente cómo cualquier suceso u objeto, por pequeño que fuera, podía ser susceptible de ser interpretado en la dirección requerida para justificar su obsesión. Todo el contenido de la naturaleza podía adquirir vida propia para servir a su obsesión.

La intención teleológica del paranoico podía ser aplicada a cualquier material controlable y visible. Cualquier obsesión daliniana, lo duro y lo blando, lo putrefacto y lo comestible, lo apolíneo y lo dionisíaco, el Eros y el Thánatos, podía ser interpretada con toda la racionalidad paranoica, hasta adquirir la forma más pura de irracionalidad concreta jamás percibida.

Pero Dalí, con el arte generado desde el MPC, no trata de exponer un arte patológico, aunque exhiba formas derivadas de una patología como la paranoia, sino un arte que, desde su aspecto crítico, nos introduce en la irracionalidad concreta que habita en todo proceso creativo y en su inspiración desarrollada desde el talento particular del artista.

La imagen paranoica, el material utilizado para su elaboración, existen realmente gracias a la labor de interpretación de la actividad crítica;

gracias a la coherencia interna que refleja el propio proceso paranoico que viene a superar el automatismo pasivo surrealista, como éste lo hizo con el corredor sin retorno dadaísta.

Lo blando, irracional, inconsciente, está sostenido por lo duro, por el control consciente e interpretativo. El delirio, la carne, es objetivado gracias a la crítica, el hueso. El MPC contiene a ambos. Y su aspecto crítico representa la conciencia vertebradora del proceso. Aquella que es capaz de interpretar y controlar el delirio, de superar la alucinación, concretando la irracionalidad del fenómeno paranoico e imponiendo su carácter sistemático y activo a la vaguedad y pasividad del automatismo inicial. La actividad crítica decodifica el delirio, dándole forma y sentido a su irracionalidad, como el hueso vertebra la carne en la chuleta.

Dalí se reafirmará en estos planteamientos gracias a la tesis de Lacan, *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, publicada en 1932.

Es muy posible que sin dicha confirmación, el MPC habría sido considerado históricamente como una *boutade* más del pensamiento daliniano. Sin embargo, gracias al apoyo científico de la tesis de Lacan, el MPC se materializa como intuición pseudocientífica y como una importante aportación teórica que será reconocida no sólo desde el ambiente surrealista y más tarde desde la teoría del arte, sino también desde un sector de la psiquiatría.

Dalí y Lacan entienden la interpretación paranoica como una respuesta fenomenológica más que orgánica y constitucional. De manera que ambos intentan llegar a la esencia de sus intuiciones. Dalí a la esencia del acto creativo, a través del análisis del proceso paranoico, y Lacan a la esencia de los procesos psíquicos que rigen la personalidad del individuo, a través del estudio de un rasgo psicológico como el paranoico.

Las tesis dalinianas al respecto implican, como él mismo nos recuerda, «volver a escribir especialmente la historia del arte según el método de "la actividad paranoico-crítica"». No desde la interpretación de sus temas y contenidos como se había hecho hasta entonces, sino desde sus formas, que son las que realmente reflejan el inconsciente y determinan los contenidos. No tanto por sus significados como por sus significantes, como también proponía la escuela iconológica de Warburg y Panofsky.

Con esta interpretación, Dalí anticiparía la crítica y la decodificación de los nuevos estilos que se impondrían en años venideros, como el expresionismo abstracto, el op-art, el pop-art, etc. hasta llegar a las instalaciones que triunfaron en la última parte del siglo pasado.

En conclusión, y con esto terminamos, la paranoia le sirve a Dalí como una gran máscara intelectual que le permite afirmar que la única diferencia entre un loco y él, es que él sabía que no estaba loco, aunque usara mecanismos y recursos propios de estados mórbidos como el de la paranoia. Su gran lucidez consiste en aplicar dichos mecanismos a la creación artística, y en comportarse como un auténtico paranoico, destacando sus puntos geniales y creativos. Pero sabiendo en todo momento que el MPC es un método –y solamente un método– de conocimiento para interpretar fenómenos que pueden ser aplicados a su actividad creativa, y para sacar a la luz los mecanismos utilizados en dicha actividad.

Así podemos interpretar su inadaptación social, sus obsesiones erotomaníacas, sus recuerdos infantiles, sus delirios interpretativos, su conexión entre múltiples temas (lo comestible, lo erótico, lo duro, lo blando, lo putrefacto) aparentemente inconexos, pero dotados de una lógica interna y una sistematización muy acusada en su elaboración.

El MPC es la luz artificial que Dalí crea para mostrarnos la substancia de su arte y que nos revela el lado oculto de la realidad, descubriendo su esencia, funcionando como un líquido revelador de imágenes paranoicas del mundo interior de Dalí.

Descubiertas las claves de la composición, esta se hace narrativo-simbólica, si bien lo que más le interesa a Dalí es, como ya hemos apuntado, el proceso creador más que la imagen obtenida.

Pensar y crear –el método– reposan en un proceso inconsciente –paranoico– al margen de la realidad, cuyo resultado final nos es revelado en la conciencia crítica.

Así el MPC sirve al mismo tiempo a dos señores: lo consciente, representado por su aspecto metódico y crítico y simbolizado por la plasmación de imágenes concretas, reconocibles, así como por el uso del mundo exterior y su realidad como ilustración; y lo inconsciente, la idea obsesiva paranoica que se hace aún más turbadora al desarrollarse en el mencionado mundo exterior, material y reconocible. Ambas realidades se deslizarán conformando imágenes múltiples, anamórficas o paranoicas, desde la fuerza y el impulso del deseo y la libido que contienen el Eros y el Thánatos creador. Los eternos contrarios-complementarios: el principio de la realidad y el principio del placer, lo duro y lo blando, lo apolíneo y lo dionisíaco, creación y muerte, astronomía y putrefacción, placer y displacer, realidad e irrealidad, amor y crueldad, fecundidad creadora y esterilidad vital.

A través de su MPC, Dalí fue capaz de participar simultáneamente como actor, espectador y reproductor, realizando un viaje de ida y vuelta a

los infiernos del inconsciente, de su propio inconsciente. Dalí es juez y parte en el careo que se produce entre el principio del placer y el de la realidad. Es capaz, desde su propio autoanálisis, de apartarse de la realidad para dar rienda suelta a sus fantasías y deseos eróticos y ambiciosos, para después retornar a aquella realidad, constituyendo con sus fantasías y obsesiones, una nueva realidad: la realidad daliniana que se impondrá desde su MPC.

Así, a través de la cuerda que representa su Método, bajará a la cueva Paranoica, de la que sólo saldrá gracias a la nueva realidad descubierta y plasmada artísticamente como tal que representa su aspecto Crítico. Para ello, Dalí utilizará la personalidad paranoica como forma primigenia de toda personalidad humana, aplicando sus mecanismos a la imaginación creativa que desarrolla desde su narcisismo creativo y que genera el escaparate daliniano así como el gran simulacro creador compuesto por: el principio del placer-displacer, el principio de la realidad, la putrefacción y el deseo, la introspección y el exhibicionismo, la perversión y el amor, el narcisismo onanista, la simbología freudiana, las imágenes múltiples, la paranoia, el complejo de castración y el edípico, el simulacro, la profanación de lo sagrado y lo moral, lo comestible visualizado, lo duro y lo blando, la ambigüedad sexual y el hermafroditismo, el azar objetivo, la psicopatología de la vida cotidiana, la miniatura, la técnica artística más relamida, la mitología y el clasicismo y hasta el paisaje y el *seny* ampurdanés. Todo un *cocktail* preparado de forma metódica, pero agitado con furor onanista hasta la convulsión y confusión de sus ingredientes para ser degustado por el más crítico de los paladares.

En definitiva, la actividad paranoico-crítica funciona como un líquido revelador de imágenes que nos permite ver que bajo una representación artística con apariencia realista que utiliza materiales concretos tradicionales, se encuentra la irracionalidad concreta en la que puede esconderse todo un código delirante, mediante el que puede ser interpretado y asimilado al propio acto y proceso creativo.

Es un proceso que aprovecha los mecanismos paranoicos para aplicarlos a los mecanismos creativos, empleando para ello distintos instrumentos: imagen múltiple, espejismos relacionales, anamorfismos, imágenes simbólicas irracionales y heterogéneas, pseudoalucinaciones, recuerdos infantiles, atavismos, ideas obsesivas, contrarios-complementarios, así como diversos mecanismos muy relacionados con la técnica del sueño y de la elaboración del chiste: condensación, desplazamiento, asociación, proyección, yuxtaposición, repetición, doble sentido, contrasentido, metáfora y metonimia, etc.

Por tanto podemos concluir que Salvador Dalí recrea un método polifónico a partir de sus propias vivencias personales, su propia psicobiografía; a partir de su conocimiento de las teorías freudianas y psicoanalíticas, y de otras teorías cercanas a la fenomenología; y desde su dominio de las distintas propuestas de vanguardia que contribuirán a su formación, conciliándolas con su capacidad técnica tradicional y poniendo a su servicio el ilusionismo del arte realista e imitativo.

Sólo un gran polimorfo del arte contemporáneo como él podía elaborar semejante espectáculo, fiel reflejo de la perversidad y la pasión con que la atmósfera del arte moderno se distingue desde su complejidad y relatividad. Lo cierto es que el MPC es como la imagen de su propio creador. Es un cúmulo de contrarios-complementarios que solo tienen sentido desde su oposición-contradicción. Con su MPC, Dalí opone dos procedimientos al igual que hizo el psicoanálisis: el analítico hacia el inconsciente y el sintético hacia la consciencia. Su complementariedad se debe a su propia contrariedad, conjugando el eterno enfrentamiento entre Apolo y Dionisios.

Ese es su carácter: el de una misma realidad que no se puede saber dónde empieza o termina. Locura razonante en la que no identificamos cuál es el límite.

¿Verdad engañosa? ¿Engañosa verdad?

Disfraz de Dalí, piel camaleónica de la que ya no podrá desprenderse jamás pues su propia imagen será como su camisa de fuerza, su corsé estético que sistematiza la irrealidad y las propias conductas paranoicas a través de un método que se puede analizar sólo después de su aplicación y ejecución: el método paranoico-crítico. El simulacro supera a la propia realidad porque se hace realidad.

En este sentido, Dalí parece anticiparse a nuestro tiempo en el que la virtualidad, el voyeurismo y el enredo sistemático se imponen, se extienden y triunfan. El propio secreto, la propia intimidad se hacen públicos, cotidianos y vulgares. Dalí refleja al hombre de su tiempo, «el hombre invisible», cargado con un complejo cúmulo de sensaciones saturadas, de movimientos a veces involuntarios, de aprendizajes confusos, sujetos al azar, percepciones que deben ser afinadas. Un hombre que es espectador y actor del drama de un mundo en continua metamorfosis que le arrastran a su propio cambio permanente en el que ya no está seguro de la separación entre la realidad y la ficción, donde las necesidades y exigencias que le impone el mundo moderno que le rodea, le hacen olvidar o disfrazar sus propias necesidades primarias (sexo, comida, etc.), sus propios deseos que llega a ocultar en un pro-

ceso de autocensura adaptativa para mantener la relación social. Por eso, hoy más que nunca tiene sentido recordar a Dalí y su MPC cargado de la ambivalencia y disyuntividad ampurdanesas tanto como de las propias teorías freudianas.

Esta es la gran lección de la obra daliniana que se fundamenta en la reflexión sobre la obra de arte como realidad y como apariencia. Para ello Dalí tuvo que pagar un alto tributo al ser víctima de su propia realidad creativa y de su propia apariencia, así como de sus continuas metamorfosis, de su tendencia al espectáculo y de su exhibicionismo paranoico e indigesto del que no pudo escapar.

Sin embargo, su método polifónico supondría para él la nota primordial para revelarse primero ante sí mismo y después ante el mundo, vistiendo, como decía Oscar Wilde, «a la Tragedia con el disfraz de la Comedia, de modo que las grandes realidades parecen banales, grotescas o carentes de estilo».



Un pintor que escribió

Blanca Bravo Cela

«Van Gogh se cortó la oreja; antes de cortaros la vuestra, leed este libro. Leed este diario.»

Epígrafe que Dalí escribió para su libro *50 secretos mágicos para pintar,* como recuerda el 5 de mayo de 1953 en su *Diario de un genio.*

La escritura de Salvador Dalí solía quedar relegada a un segundo plano hasta el presente año, en que el centenario de su nacimiento ha sugerido la recuperación global del artista. Hasta ahora, la faceta pictórica ocupaba la atención primera de su público, que en muchas ocasiones no sabía que Dalí también se dedicó a la escritura. De hecho, quien se acercaba a sus escritos solía hacerlo con un gesto casi fetichista, para completar la imagen que se había creado del pintor y procurar saber todo acerca de él. De esta forma, la literatura daliniana le servía al enamorado de su pintura para intentar comprender mejor los dioses y los demonios que Dalí transmite en sus cuadros, que es ya bastante. Sin embargo, la obra escrita de Dalí encierra otros muchos valores que podrían llevarlo a las historias de la literatura, como él mismo declaraba. En efecto, es de sobras conocido que se consideraba a sí mismo mejor escritor que pintor. Quizá con las reediciones actuales de sus obras se tendrá en cuenta a partir de ahora su faceta literaria que, si no superior, es innegablemente complementaria de su labor pictórica.

Lo que ocurre con Dalí es que su pluralidad y su inteligencia amplia y dispersa crean una complejidad que impide la clasificación definida en una zona concreta del arte. Así, una primera dificultad que debe superar el estudioso de su obra literaria es en qué historia de la literatura encasillarlo. Si se guía por su nacimiento indudablemente cabría en la catalana, pero si analiza las lenguas en las que escribió, el problema se agudiza, puesto que sus palabras surgieron en varios idiomas: catalán, castellano, francés e inglés. Dalí, además, fue un rompedor y su estilo no sintoniza con grandes movimientos, más bien creó el suyo propio a lo largo de su vida, de modo que es más útil analizar su tendencia literaria por contraste con todo lo que se escribía en cada momento. Su vo-

cación de demiurgo se entiende bien en ese afán de creador constante: de la nada a lo daliniano. Esta tarea de creación literaria le ocupó toda la vida. Empezó a publicar con quince años y no abandonó la pluma hasta entrados los setenta, de modo que podemos considerar la escritura como una labor paralela a la pintura con la que podemos entender mejor –ya que nunca, y a pesar de todo, completamente– su figura.

En este sentido, Dalí no es un caso único. Otros pintores, como Klee y Kandinsky, se habían dedicado a la escritura ensayística para reflexionar sobre la pintura y el arte en general. Y otros también se habían dedicado a crear belleza con las palabras, como Picasso y Miró, por citar artistas españoles, nos han legado poemas y escritos surrealistas. Con todo, el caso de Dalí es peculiar puesto que se dedicó prácticamente a todos los géneros literarios: ensayos y poemas, pero también novelas, cuentos, guiones de cine y espléndidas páginas autobiográficas.

Comenzó su carrera como crítico de arte en 1925 publicando artículos en catalán en la revista de Sitges *L'Amic de les Arts,* textos que actualmente encontramos recogidos en el volumen *L'alliberament dels dits.* En estas columnas le ocuparon los temas más diversos que explicaban también, y por contraste, sus dibujos y pinturas. La poesía le sirvió para completar las visiones de sus cuadros. Es imprescindible, por poner un ejemplo, leer el poema «La metamorfosis de Narciso. Poema paranoico», del año 36, para comprender la génesis de la pintura del mismo nombre, fechada el año siguiente. Hay que ir avanzando en los versos para ver el cuadro a medias, el huevo sin el narciso, los colores por definir. Reza el final del poema: «Cuando esa cabeza se raje,/ cuando esa cabeza se agriete,/ cuando esa cabeza estalle,/ será la flor,/ el nuevo Narciso,/ Gala –/ mi narciso.» La clave del cuadro está en el poema.

Los poemas le permitían la libertad del pincel caprichoso, pero el gran reto para Dalí fue escribir una novela. *Rostros ocultos* (1944) es una novela aristocrática, romántica y paranoica que le permite explicarse a partir de la lectura en perspectiva y distanciada, como los cuadros que ocultaban rostros tras muchedumbres desordenadas. En la teoría cledalista –de clave, de Leda, de todo– de la novela están Dalí y Gala, allí encontramos a sus enemigos y a sus adorados. Es una novela compleja en cuanto simbolismo y sencilla por lo que se refiere a la estructura, como todo lo suyo cuando uno se aproxima a su universo: en apariencia está claro, pero cuanto más miras el lienzo o cuanto más relees las líneas, el espectador queda más confundido.

Por otra parte, el ensayo le permitió explicar y explicarse las neurosis que le acompañaron durante su vida. El primer volumen que recoge

trabajos importantes aparece en francés, titulado *La Femme visible* (1930). En él introduce la que será la gran pasión de su vida: Gala, la mujer, que aparece fotografiada con la mirada fría y taladradora que la acompañará siempre en las fotografías y cintas cinematográficas que han perdurado. Junto a Gala encontramos los ensayos sobre el método paranoico–crítico y la narración surrealista, que también está practicando en el lienzo en esos años. *El mito trágico del Ángelus de Millet,* publicado en 1963 pero escrito treinta años antes, relata una obsesión que nos da valiosas pistas para entender los propios cuadros en que aparece esta imagen. El erotismo latente, el ansia de canibalismo universal, la muerte a los pies... Todos los temas, en fin, que fascinaron y obsesionaron al pintor. En la misma línea de revelación de obstinaciones había escrito *La conquête de l'irrationel* (1935) y, ya en 1956, *Los cornudos del viejo arte moderno.* Se trataba de provocar y de expresar lo que en el cuadro quedaba insinuado. Tenía que explicar sus teorías para que los cuadros fueran entendidos como él quería. Fue, al fin y al cabo, un dictador de la interpretación de su pintura a través del libro. La estación de Perpignan era el centro del mundo y eso es lo que debía entenderse; su narciso era Gala, cosa que quería dejar clara; *El Ángelus,* en fin, era una revelación y eso es lo que él refleja en la pintura y explica en la escritura.

Y llegamos al apartado de la autobiografía. El egocentrismo de Dalí le llevó a cultivar los géneros del abanico memorialístico más referidos al yo: diarios, autobiografía –que no memorias–, autorretrato e incluso autoepistolario, en una genial carta abierta de Dalí dedicada a Dalí, máximo exponente de la doblez y la complejidad del universo del artista. *Vida secreta de Salvador Dalí* (1942) es una de las mejores autobiografías con las que contamos tanto por la agudeza del psicoanálisis, como por los juegos que el autor se permite entre lo verdadero y lo imaginario. Es una historia de vida completa, en cuanto que explica lo que pasó junto con lo que podía haber pasado: lo real y lo imaginado. En definitiva, pone en juego lo consciente y lo inconsciente en un texto cargado de referencias culturales que vienen a confirmar que fue un narciso y un ser pequeño ante sus enormes obsesiones. Un estilo original y muy personal acaban de convertir esta lectura en uno de los textos personales más inolvidables. Como el hito era difícil de superar, los textos testimoniales que le siguieron caen en la facilidad de repetir los mejores momentos del primero –caso de *Diario de un genio* (1964) y *Confesiones inconfesables* (1973), éste último ni siquiera fue escrito por él–. Otra cosa es la ya mencionada *Carta abierta a Salvador Dalí*

(1966), texto complejo y heterogéneo que acaba por confirmar que Dalí es muchos Dalí. De publicación más reciente son los diarios personales de juventud que nos ofrecen el talante ya radical y rupturista del joven pintor, titulados *Un diari: 1919–1920. Les meves impressions i records íntims* (1994). La escritura temprana de sus memorias parece revelar su intención de ofrecer una historia de vida autorizada, antes de que otros pusieran manos a la obra lanzándose a la biografía. Si Dalí fue un personaje en busca de una autobiografía, como ha dicho la crítica, su iconografía cobra sentido como gran proyecto biográfico. Todo en su obra tiene una explicación vital de mascarada. La gran prueba de que Dalí crea un personaje a partir de sí mismo es que relata fragmentos de su autobiografía en tercera persona. «Son muy escasas las ocasiones –declaraba el pintor– en que, durante mi vida, me degrade vistiéndome de civil. Siempre voy vestido con el uniforme de Dalí.» El juego de espejos que propone es fecundo. Realmente, los textos personales del pintor revelan numerosas claves de sus cuadros y de su propia personalidad. Veamos un ejemplo, tratando de comida.

Es conocida la repulsión que Salvador Dalí manifestó siempre por las espinacas. Se ha establecido toda una teoría artística en tomo a la idea que vincula la espinaca con lo blando, cosa que, es sabido, detestaba Dalí. De hecho, el mismo pintor favoreció la difusión de esta idea puesto que aparece de modo recurrente en sus obras escritas. «Contra las espinacas y a favor de los caracoles», sentenciaba Dalí en una enumeración que le definía y que es ya célebre porque ha sido recogida en varios volúmenes que rescatan pensamientos y anécdotas del genial artista. La sorpresa del lector de Dalí es mayúscula cuando encuentra de nuevo el elemento de las espinacas en el «Autorretrato anecdótico», subtitulado «Sé lo que como, no sé lo que hago», que encabeza su autobiografía, *Vida secreta.* «Por fortuna –escribe– no soy uno de esos seres que, cuando sonríen, suelen exhibir restos, por pequeños que sean, de horrible y degradante espinaca, adheridos a sus dientes. No es porque me limpie los dientes mejor que otros; se debe a un hecho mucho más categórico: no como espinacas. Ocurre que doy a la espinaca, como a todo lo que corresponde más o menos directamente a los manjares, valores esenciales de orden moral y estético. Y, naturalmente, el centinela de la repugnancia está siempre listo, alerta y lleno de severa solicitud, ceremoniosamente atento a la exigente selección de mi alimento.» Sigue argumentando su odio feroz contra ese alimento: «Me gusta comer sólo cosas de forma bien definida, que pueda asir la inteligencia. Detesto la espinaca por su carácter absolutamente amorfo, tanto que creo

firmemente, y no vacilo ni un momento en sostenerlo, que la única cosa buena, noble y comestible que puede hallarse en ese sórdido alimento es la arena.

Lo directamente opuesto a la espinaca es la armadura. He aquí por qué me gusta tanto comer armadura, y especialmente las pequeñas variedades, esto es, los mariscos.» Lo duro contra lo blando, la inteligencia frente a la vulgaridad. Y más allá, ¿hay alguna otra cosa? Encontramos entonces una casual coincidencia en *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud, que Dalí consideraba uno de sus libros de cabecera. Refiriéndose a las espinacas, Freud escribe «La mención de este plato establece así una aproximación entre mi niñez y la de mi hijo. Ya puedes alegrate de tener qué comer, aunque sean espinacas –había dicho mi mujer al pequeño gourmet–. Hay mucho niños que se contentarían con ellas. De este modo se me recuerdan las obligaciones de los padres para con sus hijos». Así pues, para Freud, las espinacas simbolizan el vínculo obligado del padre con el hijo y, en cierto modo, la autoridad que ejerce el padre sobre él puesto que también él sufrió la obligación, cuando era niño, de comer las espinacas. No parece una simple referencia casual que vincule a ambos autores, ya que no hay que olvidar las tensas –extremadamente difíciles– relaciones que protagonizaron Dalí y su padre, el notario Salvador Dalí i Cusí, y la admiración del pintor por Freud, del que se declara discípulo a partir de su obra surrealista–onírica.

Como curiosidad, otro cuadro muestra a Gala con dos chuletas de cordero en equilibrio sobre su hombro. El cuadro despertó en 1933, y a partir de entonces, una auténtica curiosidad porque el pintor mostraba a su mujer junto a un pedazo de carne. Sin embargo, ¿no es la chuleta carne y hueso, alimento duro y, por tanto, querido de Salvador? ¿No es la mujer según la Biblia la costilla del hombre? ¿No luce acaso Gala la costilla de su marido, amorosamente, como quien reverencia a un creador? Dalí es el alimento, acariciado por Gala. Realmente, Dalí fue un gran cínico que se inmortalizó en las obras dando múltiples significados simbólicos a elementos que parecían sencillos y cotidianos. Fue un genio, quizá hay que repetirlo.

Y, en fin, tomó la pluma para practicar también el guión cinematográfico, animado por el éxito de las cintas llevadas a cabo junto a Luis Buñuel. *Babaouo. C'est un film surrealiste!* (1932) está escrito con la inercia que le provocó la aparición de *Un perro andaluz* y de *La edad de oro*. La imaginación de Dalí era entusiasta y pueril. Se despertaba y producía para quedar después en un breve letargo, tras el que se dirigía

rápidamente hacia otro lado. Del guión de cine, al poema, de ahí a la novela y luego al periodismo. Fruto de esta última actividad, nos ha dejado numerosos artículos diseminados en la prensa catalana, española, francesa y estadounidense. Llegó incluso a crear su propia publicación, titulada *Dalí News*. Escribió panfletos, estudios para catálogos y firmó manifiestos –en mayo de 1968 declaró su afán revolucionario y nunca dejó de buscar la provocación, incluso para sorprenderse a sí mismo–. Dalí es, en definitiva, un inquieto, un impaciente y un genio de la curiosidad.

Estas pinceladas de boceto no agotan en absoluto los temas y enfoques desde los que pueden ser tratados sus escritos, que reflejan su trayectoria artística y vital. En ellos encontramos la evolución desde la rebeldía adolescente hasta el ácido enfrentamiento con lo establecido, el odio por lo conservador frente la defensa de lo clásico, la anarquía contra la lánguida adhesión a un régimen, la lucidez enfrentada a la locura y, en fin, la poesía y lo grotesco. No es que él sea uno solo de esos polos opuestos, sino que lo abarcaba todo. Su norma fue romper normas y en eso se hizo previsible. Sus escritos son, en definitiva, una de las muletas que sostienen la careta daliniana, un paso intermedio entre la máscara y la revelación de un genio.

Obra literaria de Salvador Dalí

Autobiografía

Un diari: 1919–1920. Les meves impressions i records íntims, Barcelona: Edicions 62, 1994. Col. Biografíes i Memòries, 23.
Vida secreta de Salvador Dalí (1942), Girona: DASA Ediciones, 1981.
Diario de un genio (1964), Barcelona: Tusquets, 1983. Col Andanzas, 11.
Carta abierta a Salvador Dalí (1966), Madrid: Ultramar Editores, 1975.
Confesiones inconfesables (1973, con el título *Comment on devient Dalí*), Barcelona: Bruguera, 1975.

Ensayo

Manifest groc (1928), con Lluís Montanyà y Sebastià Gasch, Sitges.
La conquête de l'irrationel (1935), Paris: Éditions Surréalistes.
El mito trágico del Angelus *de Millet* (1963), Barcelona: Tusquets Editor, 1978.

Sí, Barcelona: Ariel, 1977.
L'alliberament dels dits. Obra catalana completa, Barcelona: Quaderns Crema, 1995.
Los cornudos del viejo arte moderno, Barcelona: Tusquets, 1990.

Creación literaria

La femme visible (1930), París: Éditions Surréalistes.
L'amour et la mémoire (1931), Paris: Éditions Surréalistes.
Babaou. C'est un film surréaliste! (1932), Barcelona: Labor, 1978. Edición bilingüe. Guión cinematográfico.
Rostros ocultos (1944), Barcelona: Lluís de Caralt, 1952.

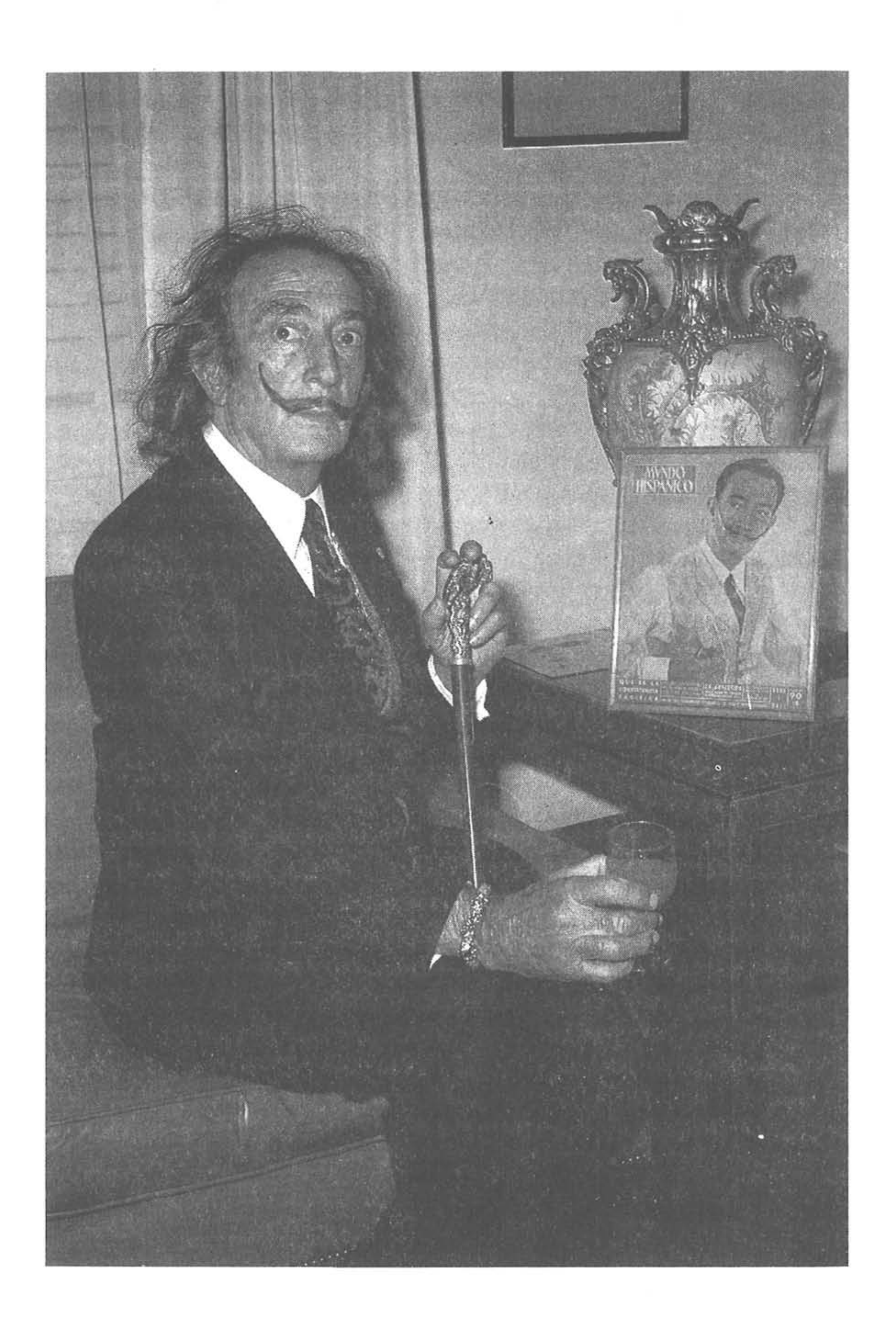
Otros

Diccionario privado de Salvador Dalí, recopilado y ordenado por Mario Merlino, Madrid: Altalena, 1980.
Dalí. Pensaments i anècdotes, Barcelona: Edicions La Campana, 1997.
Cenas de Gala, Barcelona: Labor, 1973.
Los vinos de Gala, París: Draeger, 1977.



Salvador Dalí. Foto de José María Lara

PUNTOS DE VISTA



Salvador Dalí

Eça de Queiroz, cónsul en la Habana

Raquel R. Aguilera y Javier Coca

Con apenas veinticinco años, en septiembre de 1870, Eça de Queiroz se presenta a las oposiciones de cónsul, en las que obtiene el número uno. Aunque le correspondía el consulado de Bahía, en Brasil, que había quedado vacante, el puesto terminó por ser adjudicado a otro reciente funcionario, que contaba con una importante influencia. Sobre el hecho de haber sido postergado, se pronunciaba en *As Farpas* de noviembre de 1871: «Querido lector: No sueñes con que vas a servir a tu país con tu inteligencia, ni con que vas a estudiar, a trabajar y a pensar para tal cosa. ¡No estudies, corrompe! ¡No seas digno, sé hábil! Pero, sobre todo, nunca te presentes a un concurso; y si lo haces, en lugar de plasmar en el papel que tienes delante el resultado de un año de trabajo y de estudio, escribe simplemente: soy influyente en el círculo de Fulano, ¡no me lo hagan repetir dos veces!"[1]

Pese a sus protestas, sólo le queda esperar. Eça, que ya había publicado su primera novela, *El misterio de la carretera de Sintra*, escrita en colaboración con Ramalho Ortigão, se había convertido en un periodista conocido, respetado y temido. Dos años transcurren hasta recibir su primer nombramiento, que finalmente se produce el 16 de marzo de 1872, año en que parte, como cónsul de Portugal, hacia las Antillas españolas. El 20 de diciembre llega a La Habana y toma posesión de su cargo. Comenzaba así la carrera diplomática del gran novelista. Una especie de exilio más o menos voluntario que le llevaría a Cuba, a Newcastle, a Bristol y por fin a París. Eça, que no tenía patrimonio como para permitirse el lujo de ser un *flâneur*, supo ver a tiempo en la diplomacia su gran oportunidad: un empleo estable, que le permitía vivir fuera de Portugal y le dejaba tiempo para ejercer su devoción literaria.

Lo primero que descubre al llegar a Cuba es lo profundamente europeo que era. No supo o no quiso adaptarse a la vida de la colonia española. A poco más de un mes de su llegada a la isla escribía a su amigo Ramalho: «Estoy lejos del arte y, por lo tanto, lejos de la serenidad y

[1] *Se trata de una carta abierta publicada en* As Farpas *en noviembre de 1871. El propio Eça desecharía este artículo de la edición de las* Farpas *que publicó en 1890 bajo el título de* Uma Campanha Alegre.

de la alegría. He salido de mi atmósfera y vivo con inquietud en un aire que no es el mío. [...] Necesito política, crítica, corrupción literaria, humorismo, estilo, colorido, diversidad; y aquí estoy metido en un hotel, y cuando discuto es sobre cambios y cuando pienso es sobre *coolies*»[2]. En efecto, el tema que más le preocupó durante su estancia en La Habana fue el problema de los emigrantes chinos que, procedentes del puerto portugués de Macao, llegaban a la isla a trabajar.

La estancia de Eça en Cuba coincide con un importante periodo de transformaciones para la isla. Por un lado la colonia está en pleno proceso de cambio de una sociedad esclavista a otra basada en el trabajo asalariado. Por otro lado estaban los conflictos del nacionalismo contra el dominio español, conflictos enmarcados dentro de la «guerra de los diez años» iniciada en 1868. Algunos críticos han acusado a Eça de Queiroz de relegar el problema nacional, de no haberle prestado la debida atención. El que en sus años universitarios había alzado la voz contra la división de Polonia o la opresión de Irlanda, minimizaba ahora una pugna que vería su fin en 1898 con la firma del tratado de París, en el que España era forzada a renunciar a los derechos de potencia colonizadora. Sin embargo, hay que decir a su favor que cuando Eça llega a Cuba, a finales de 1872, la guerra se encontraba estancada, a lo que se añade que La Habana permanecía ajena a este levantamiento, localizado en el distrito oriental de la isla. Aunque tiene un concepto inexacto de la revuelta: «la insurrección en la Isla de Cuba es un hecho sin importancia local», sí precisa con acierto las fuerzas latentes del movimiento: «su fuerza está en Madrid, en los cubanos allí residentes y en los abolicionistas; está en New York donde la comisión central de la insurrección y la emigración cubana, rica a pesar de todo, conspiran, preparan expediciones y minan por medio del poder americano el poder español; está también en La Habana, donde los más ricos de los cubanos se mantienen aparentemente fieles a España, pero secretamente inclinados a los revoltosos, al menos en la intención; por último, la fuerza de esta insurrección está en la opinión del pueblo de los Estados Unidos, que es en su mayoría favorable a los cubanos, y en la influencia de ciertos periódicos».

De cualquier manera, como cónsul, se interesó especialmente por los millares de chinos que habían emigrado a la isla desde el puerto de

[2] *Citado por Gaspar Simões en* Eça de Queiroz. O Homem e o Artista, *Edições Dois Mundos, Lisboa, 1945, p. 309.*

Macao, lo que los convertía en súbditos portugueses. En Macao, la emigración comenzó en 1851, provocada por dos motivos: la abolición de la esclavitud en 1845 y la falta de trabajadores blancos en las colonias. Los chinos eran embarcados hacia Cuba, para trabajar en las haciendas azucareras. Una vez llegados a la isla eran explotados y engañados, recibían un trato abusivo que en poco se diferenciaba de la esclavitud. Este inhumano comercio contaba con la complicidad de las autoridades militares de la Capitanía General del Gobierno de las Antillas Españolas. El historiador Javier Tusell afirma que el capitán general, máxima autoridad española en Cuba, llegó a tener el mismo poder que un monarca absoluto[3]. La gran distancia entre la metrópoli y su colonia, y sobre todo la inestabilidad política de España, impedía que ésta ejerciera el poder con decisión y siguiendo una línea clara. Pío Baroja , con su habitual laconismo, tantas veces certero, retrata perfectamente la situación: «La corrupción de la burocracia española, el empleado español, inmoral, codicioso, y el comerciante criollo, muy chanchullero, permitía toda clase de irregularidades»[4]. A juzgar por los informes del predecesor de Eça en el consulado, Fernando de Gáver y Físcar, en los que no se mencionaba el problema de la emigración china, es probable que éste hubiera consentido este infame trato humano, a lo que hay que sumar una petición dirigida al ministro portugués de Negocios Extranjeros, redactada en español y suscrita por un cierto número de miembros de la colonia portuguesa local, en la que se solicitaba la anulación del nombramiento del nuevo cónsul y el mantenimiento de Gáver en el puesto. Aunque en su primer informe, Eça, cumpliendo con las formas, elogiaba la labor de su antecesor, pronto asumió un destacado papel en la defensa de estos trabajadores. Y de nuevo surgen en este punto voces críticas contra el escritor portugués, sobre la verdadera finalidad de esta defensa. Afirman algunos que su labor consular a favor de los culis se debe más a motivos personales que humanitarios, puesto que las finanzas del consulado, y por lo tanto su propio peculio, dependían de la emigración china. Aunque también se alzan voces para defenderlo, pintando a un heroico Eça, paladín de los ideales del socialismo, que lucha por salvar a los chinos de la esclavitud. Sea como fuere, lo cierto es que estos más de cien mil chinos eran responsabilidad del consulado

[3] *José-Luis Martín, Carlos Martínez Shaw, Javier Tusell,* Historia de España, *Taurus, Madrid, 1998, p. 504.*

[4] *Pío Baroja,* Obras completas IX, Los pilotos de altura, *Círculo de Lectores, Barcelona, 1998, p. 648.*

portugués, además de su única fuente de ingresos, y que con los informes que envía a sus superiores en Portugal pretende poner fin a este trato infamante y abusivo.

Eça de Queiroz ya era crítico a los veintiún años cuando dirigía y redactaba el diario *O Distrito de Évora*, es crítico en las Conferencias del Casino, cuyo objetivo era desmontar un Portugal decadente y anacrónico, es crítico en *As Farpas*, aquellos panfletos escritos junto a Ramalho Ortigão que pretendían desmoronar el anquilosado mundo oficial, y es crítico, y lo será siempre, en sus cartas, crónicas y novelas. Por supuesto, este espíritu combativo también se manifiesta en los puntuales y detallados informes diplomáticos que redactaba. Informes que en ningún momento pretendían o sugerían la supresión de la emigración de chinos a Cuba. Lo que pretendían y exigían era que se les garantizase una situación digna y alguna protección ante los abusos de que eran objeto. No se está cuestionando el sí o el no a la emigración, sino que bajo ésta no se esconda un trato, a todos los efectos, esclavista. De la misma opinión era el gobernador de Macao. Se trataba de regular dicha emigración. Impedir en el puerto de origen los fraudes y engaños, y legalizar oficialmente la situación de estos emigrantes en el puerto de destino. Sin embargo, el tema es más complejo de lo que parece. El gobierno español en la isla ponía continuas trabas a la labor del cónsul Eça. Y por otro lado está la presión internacional, o, por mejor decir, la incesante presión de Inglaterra sobre Portugal para que pusiera fin a este comercio de trabajadores. Eça comprende que lo que hay detrás no es más que el deseo de los ingleses de librarse de la ventajosa competencia de España en el negocio del azúcar. Pero este punto es competencia de sus superiores que, finalmente, en mayo de 1874, ponían término a la emigración de chinos contratados en Macao mediante un decreto de prohibición. La labor del escritor portugués en Cuba ya no tenía ningún sentido.

Eça de Queiroz llegaba a La Habana el 20 de diciembre de 1872, y regresaba a Lisboa en la primavera de 1874. Durante casi dos años ejerce de cónsul de Portugal en Cuba. No obstante, su periodo de residencia en aquella «tierra estúpida», como llega a decir a Ramalho, es en realidad más corto. Cinco meses después de su llegada, enviaba un oficio por el que solicitaba permiso para salir de la isla en los meses de estío. Alega que los médicos le han aconsejado, por el problema de sus fiebres, que salga de Cuba. Eça se refiere a la hipertermia provocada por una enfermedad gastrointestinal, quizá contraída años antes en su viaje por Oriente, y que le acompañará hasta su muerte. Aceptada la

petición, comienza una licencia que va desde el 30 de mayo de 1873 hasta el 15 de noviembre del mismo año. Durante estos cinco meses y medio viajará por América del Norte en misión oficial, con el objetivo de informarse de las condiciones en que vivían en Nueva Orleans y en otras regiones de América del Norte los colonos portugueses allí establecidos. Gaspar Simões, autor de la biografía *Eça de Queiroz. O Homem e o Artista*, afirma que se trataba sólo de cumplir un encargo oficial, y niega con rotundidad que este viaje estuviera motivado, según constatan otros biógrafos, por los amores de Eça en la isla con una americana. Estudios recientes vienen a desmentir cualquier incumbencia oficial de este viaje. Efectivamente Eça no viajó a los Estados Unidos a causa de una mujer, sino a causa de dos. Dos americanas, una soltera, la otra casada, enamoraron al joven cónsul, que aprovechando la cercanía de las fiebres estivales no dudó en seguirlas. Veintiocho cartas de amor que éstas enviaron al joven cónsul lo corroboran[5]. Pero esa es otra historia. A pesar de estos amores, tuvo tiempo de visitar diversas ciudades de los Estados Unidos y de Canadá. Siempre atento a todo cuanto le rodea, observa el modo de vida, los sistemas de explotación y de producción, así como la organización política de estos países nuevos, formados en gran parte por emigrantes. De regreso a La Habana ve de una manera clara el problema esencial de la emigración en América del Sur, que la distingue de la emigración del Norte: «La emigración a los Estados Unidos es aislada e individual, la emigración al Sur es colectiva. En la emigración colectiva, que es la que prevalece en América del Sur, ya por causa de las distancias y de los elevados pasajes, ya por causa de la falta de informaciones sobre los lugares de colonización. El colono no se pertenece a sí mismo, pertenece a una compañía, a una colonia organizada por el Estado, o a un particular»[6].

Poco más podía hacer Eça de Queiroz por los culis. A las continuas trabas de las autoridades españolas, y al inminente decreto de abolición de la emigración, hay que añadir la llegada a la isla de una embajada china que reclamaba como súbditos a los colonos salidos de Macao. Estaba cansado y aburrido de la isla, en la que no encontraba tiempo ni

[5] *A. Campos Matos encontró en Tormes, en la casa de Eça, esta correspondencia que publicó bajo el título:* Cartas de Amor de Anna Conover e Mollie Bidwell para José Maria Eça de Queiroz, Cônsul de Portugal em Havana, (1873-1874), *Lisboa, 1998.*

[6] *Así lo expresaba poco después de su llegada a Lisboa, en noviembre de 1874, en una memoria-estudio dedicada a la emigración que iba dirigida al ministro de Negocios Extranjeros João Andrade Corvo. Fue publicada por Raul Rego con el título de* A Emigração como Força Civilizadora, *Perspectivas & Realidades, Lisboa, 1979.*

lugar para la creación artística. De hecho, desde el punto de vista literario, fue este un periodo poco productivo, por no decir nulo. En su maleta permanecía intacto el borrador, traído de Portugal, de la que sería su primera novela en solitario, *El crimen del padre Amaro*. El cuento que tituló *Una conspiración en La Habana* nunca saldría de su cabeza. El veintiocho de febrero de 1874 solicitaba al ministro de Negocios Extranjeros, Andrade Corvo, licencia para regresar a Portugal.

Los oficios e informes consulares del escritor portugués constituyen una valiosísima fuente de información para conocer mejor al hombre, y por qué no, al artista. Desde principios del siglo XX, sus biógrafos y los estudiosos de su obra, conscientes de la importancia de este material, lo han ido sacando a la luz. Se trata, no obstante, de ediciones de textos incompletos, con errores en la trascripción y confusión en las fechas. Existe incluso una traducción parcial al castellano realizada por Antonio Iraizoz en 1939: son versiones de fragmentos escogidos, que este diplomático cubano extrajo de documentos muy deturpados[7]. Alan Freeland se ha encargado de rescatar de los archivos, de las fuentes originales, la correspondencia consular del escritor portugués. En 1994 publico una impecable edición de la misma, que reúne los informes que Eça envió a Portugal desde sus puestos consulares de La Habana, Newcastle, Bristol y París[8].

La actividad literaria de José Maria Eça de Queiroz es muy prolífica. Además de sus exitosas novelas, es autor de cuentos, de vidas de santos, de poesía, sin olvidar su importante y fecunda faceta periodística, y la numerosa correspondencia que mantuvo con sus amigos. No obstante, se suele olvidar su carrera diplomática, su papel de cónsul de Portugal, que ejerció con toda profesionalidad y que nos revela a un hombre con una enorme capacidad de trabajo. Cada uno de estos escritos contribuye a esclarecer la figura de este singular y controvertido personaje escondido detrás de su monóculo y que levanta pasiones, no sólo entre sus admiradores sino también entre sus detractores. Como él mismo dijo: «Cuantos más documentos se reúnen sobre un hombre de genio como Hugo, más completo se vuelve el trabajo crítico sobre su individualidad y sobre su obra»[9].

[7] Lecturas cubanas, *Hermes, La Habana, 1939. Nuestra información procede de E. Guerra da Cal,* Lengua y estilo de Eça de Queiroz, *Acta Universitatis Conimbrigensis, Coimbra, 1975, t. I, p. 603.*

[8] Eça de Queirós. Correspondência Consular, *Cosmos, Lisboa, 1994.*

[9] *Eça de Queirós,* Ecos de París, *Acantilado, Barcelona, 2004, p. 52. Traducción nuestra.*

Para la traducción hemos seguido la ya citada edición de A. Freeland. Con el fin de aligerar el texto nos hemos limitado a presentar una breve sinopsis de las cartas II, III, V, VII y VIII, que tratan de asuntos meramente burocráticos. Del resto de las cartas ofrecemos la versión completa.



Lilia y Alejo Carpentier en Cuba



Alejo Carpentier

Correspondencia consular desde La Habana*

José Maria Eça de Queiroz

I [29 de diciembre de 1872]

Ilmo. y Excmo. Sr.

Doy parte a V. E. de que habiendo llegado a esta ciudad el día 20 de diciembre, el Sr. Fernando de Gáver, mi predecesor, me dio posesión del Consulado, me presentó como personal del mismo al Canciller, a dos escribientes y al intérprete chino, y me entregó el inventario de los archivos, de los que envío una copia a V. E. Luego, el Sr. Fernando de Gáver me informó ampliamente de las condiciones en las que yo encontraría la emigración asiática, que es la razón de ser de este consulado. Como pienso que V. E. debe ser inmediatamente informado al respecto, me apresuro a exponer de manera general esta cuestión a V. E., puesto que en el breve plazo de unos pocos días no he podido dominarla en toda su complejidad ni tener de ella una minuciosa y cabal comprensión.

Existen, Ilmo. Sr., en esta isla más de cien mil asiáticos que el *Reglamento de Emigración* del puerto de Macao pone hoy explícitamente bajo la protección del Consulado Portugués. Si V. E. considera que este elevado número de colonos es una de las fuerzas más vitales para la agricultura de la Isla, que este número crecerá por las condiciones del país, que entrega todo su trabajo a brazos importados, y que la raza china, hábil y sutil como es, si tiene libertad para sus actividades, podrá hacerse en gran parte con el dominio de las industrias de la Isla, V. E. comprenderá la importancia de este consulado, que puede abrir a cien mil almas el registro de la nacionalidad portuguesa. Resulta urgente por lo tanto que el Gobierno de S. M. tenga en cuenta las condiciones en que vive aquí esta población de colonos. La legislación cubana ha dividido artificialmente la emigración asiática en dos tipos de colonos: los llegados a Cuba antes del 15 de febrero de 1861, y los que vinieron después de esta arbitraria fecha. Como los primeros han concluido ya

* *Traducción de Raquel R. Aguilera y Javier Coca.*

el plazo de ocho años, por el que se contrata a todos los colonos que salen de Macao, son libres en su trabajo y pueden requerir de este consulado la cédula de extranjero; a los otros, a los que han llegado después del 61 y a los que ahora llegan, se les obliga, una vez finalizados sus ocho años de contrato, a salir de la Isla en el plazo de dos meses, o a recontratarse de nuevo. Tal es, en resumen, la legislación. Pero con disgusto he de decir a V. E. que la práctica es extremadamente diferente, y autoriza la opinión europea de que la emigración china resulta una artera disimulación de la esclavitud. La ley permite a los asiáticos que llegaron antes del 61 que soliciten su cédula de extranjero, pero por todos los medios se impide que la obtengan. El método es manifiesto: en La Habana se ha constituido, sin estatutos y sin autorización del Gobierno de Madrid, una comisión arbitraria que se denomina Comisión Central de Colonización. Esta comisión pretende tener pleno dominio de la emigración. Formada por los propietarios más ricos, se impone con toda naturalidad a las autoridades superiores de la Isla, y ha conseguido que se determinara que ningún asiático obtenga del consulado su célula de extranjero sin que la Comisión Central informe sobre él y lo autorice a requerirla. Ahora bien, sucede que la Comisión Central, prolonga indefinidamente esta información para cada uno de los asiáticos, y durante ese tiempo el colono se halla en una situación anormal e inclasificable: no es colono porque ha terminado su contrato, y no es libre porque no tiene su cédula. Esta situación va en provecho de todos: de la policía, que a la más mínima infracción (encontrar, por ejemplo, a un chino fumando opio) le impone enormes multas; del Gobierno, que lo aprovecha, sin salario, para las obras públicas; y de los hacendados, que acaban por contratarlo de nuevo. De suerte que el beneficio que la ley le concede resulta inútil en la práctica. En cuanto a los que llegaron después de 1861, una opresiva legislación les obliga, una vez acabado su contrato, a salir de la Isla en dos meses o a volver a contratarse; y como naturalmente los colonos no tienen medios para regresar a China, la policía los recoge en los depósitos y se ven obligados a servir ocho años más.

Nada justifica, Excmo. Sr., esta legislación inhumana, y el estado revolucionario de la Isla no legitima esta condición humillante y vejatoria impuesta a los colonos. Pocos participan de la insurrección, y los que han tomado las armas son los que ya anteriormente andaban huidos por el interior, y que simplemente se unieron a los bandos insurrectos donde encontraban un sueldo. La condición impuesta a los asiáticos tiene su base exclusivamente en un vasto sistema de explotación. Es la

agricultura, que procura enriquecerse con el trabajo esclavo. Pero estas condiciones han de ser reformadas lenta y progresivamente. El *Reglamento de Emigración* ha contribuido mucho a mejorar las condiciones de *transporte* de los colonos. Al Consulado le compete, según creo, procurar mejorar su *residencia*. A este respecto pienso que dos reclamaciones cambiarían el cariz de las cosas: la primera, en cuanto a los colonos llegados antes del 61, pidiendo que la Comisión Central no intervenga en las cédulas, y que todo colono que pruebe haber cumplido sus ocho años, pueda, tal y como se lo permite la ley, inscribirse en el Consulado Portugués, y emplearse en los trabajos libres. La segunda, en cuanto a los que tienen que ser recontratados, exigir que el Consulado, por la facultad que le concede la Convención Consular de 1870, intervenga en el contrato y tome registro de éste. Así se evitarían los recontratos onerosos y opresivos para el colono que, como no son como el primer contrato, hecho en Macao, examinados y consentidos por las autoridades, adquieren un penoso carácter de explotación. Será necesaria mucha prudencia y mucho tacto en la negociación de estas garantías, pero estoy persuadido de la ineludible necesidad de reclamarlas eficazmente. Una vez conseguidas, este Consulado adquiriría una importancia y un valor inesperados, tanto por el número de súbditos portugueses que protegería, como por hallarse en uno de los centros más ricos de América, y por los rendimientos considerables que podría dar al Gobierno: por ahora, tal y como está, no es más que un complicado organismo aún por desarrollar.

Seguro que V. E. comprenderá que yo –a pesar de considerar entre mis atribuciones el negociar con el Gobierno de la Isla estas reformas de carácter meramente local– tendría más fuerza si V. E., con instrucciones claras y con una autorización explícita, me diera el apoyo oficial y con él una base segura a mis exigencias ante la Capitanía General. Para concluir, creo que debo decir que, en este sentido, la gestión consular del Sr. Fernando de Gáver ha sido muy eficaz y provechosa para la emigración asiática y muy honrosa para nuestro país.

Dios guarde a V. E. La Habana, 29 de diciembre de 1872

Ilmo. y Excmo. Sr. Consejero, Ministro y Secretario de Estado de los Negocios Extranjeros.

El Cónsul
José Maria d'Eça de Queiroz

II [15 de marzo de 1873]

[Informa al ministro de la necesidad de nombrar un vicecónsul. Eça cree que el mejor para el puesto puede ser el «propietario» español Sr. D. Manuel Rodríguez Baz, muy estimado en La Habana.]

III [15 de marzo de 1873]

[Solicita una licencia para salir de La Habana, ahora que se aproximan los meses de verano y las epidemias. Alega que los médicos le han aconsejado que salga de la isla.]

IV[18 de marzo de 1873]

Ilmo. y Excmo. Sr.

En virtud del gran interés que tienen para el Gobierno portugués los sucesos políticos de España –y de la influencia que tiene en toda la política española la cuestión cubana– creo que debo poner en conocimiento de V. E. un análisis específico más detallado de la situación política de la Isla de Cuba, dado que la observación próxima y directa de los hechos me habilita para dar a V. E. una idea real de esta cuestión tan especialmente desconocida en la Península. Antes de nada he de decir a V. E. que la insurrección en la Isla de Cuba es un hecho sin importancia local: los insurrectos, impelidos y confinados en los extremos del Distrito Oriental, están en estos momentos sin organización, sin fuerza y sin medios de resistencia: no ocupan ni una población, ni un punto estratégico, ni un campamento definido; guerrillas compuestas por negros huidos, por chinos rebeldes y por soldados desertores sostienen, sin orden ni concierto, una perturbación constante, con débiles y tímidos ataques a las haciendas aisladas y a los puestos avanzados. La mayor parte no tienen vestidos ni armas, la miseria los desmoraliza; se alimentan apenas de una raíz muy nutritiva que crece en la espesura de la *manigua*, y sus movimientos son más bien correrías en busca de víveres que ataques de revolucionarios. Por eso no ha habido en estos últimos tiempos encuentros serios entre cubanos y españoles: los periódicos y los comunicados llaman «batallas» a luchas restringidas en las que, de uno y otro lado, quedan inutilizados cinco o seis hombres. En el ataque de Holguín, que tanto eco tuvo en la opinión pública, los cubanos perdieron siete hombres. Si V. E. desea conocer el motivo por el

que no se sofoca en quince días, con una campaña sabiamente organizada, esta moribunda insurrección, debe tener en cuenta las palabras del secretario Fish, secretario de Estado de Washington: «que la insurrección continúe, dijo, conviene a aquellos que en La Habana, abastecen al ejército combatiente y que se lucran con la confiscación de las propiedades de los insurrectos, o de supuestos insurrectos». Y si V. E. recuerda que la continuación de la insurrección legitima la existencia de cuerpos de voluntarios, y que los coroneles de estos regimientos son los más ricos hombres de negocios y hacendados de Cuba, y que el hecho de tener a sus órdenes regimientos fieles y bien armados les asegura un absoluto dominio sobre la voluntad de las autoridades superiores, V. E. podrá ver, a través de la disimulación, la secreta verdad sobre esta insurrección interminable. No deja de ser cierto, sin embargo, que las condiciones en que se encuentran los insurrectos en lo más espeso y despoblado de los distritos de la Isla, el profundo refugio que encuentran en la inmensidad del bosque tropical, y la inclemencia de aquellas regiones, que destruye por la fiebre la salud de los soldados peninsulares, prolongan y erizan de dificultades las operaciones del ejército regular.

Pero esta insurrección, en realidad tan débil en el lugar de la lucha, tiene no obstante mucha fuerza, una fuerza incontestable. Su fuerza está en Madrid, en los cubanos allí residentes y en los abolicionistas; está en New York donde la comisión central de la insurrección y la emigración cubana, rica a pesar de todo, conspiran, preparan expediciones y minan por medio del poder americano el poder español; está también en La Habana, donde los más ricos de los cubanos se mantienen aparentemente fieles a España, pero secretamente inclinados a los revoltosos, al menos en la intención; por último la fuerza de esta insurrección está en la opinión del pueblo de los Estados Unidos, que es en su mayoría favorable a los cubanos, y en la influencia de ciertos periódicos que al ser, como el *New York Herald*, uno de los guías de la opinión, abogan apasionadamente y preparan lentamente la idea de una intervención americana. Tal es, a mi entender, el resumen de la insurrección.

Si tenemos en cuenta ahora lo que es el dominio español en la Isla, vemos lo siguiente: el gobierno de la metrópoli no tiene fuerza ni control sobre las autoridades de La Habana. Órdenes emanadas de Madrid son desatendidas aquí, y otras son dadas en desobediencia a las instituciones de la Metrópoli.

Quien gobierna la isla es el *Casino Español*. El Casino no es nada más que un *club* que, al contar entre sus dirigentes con los principales

banqueros y hacendados de La Habana, ha ido tomando gradualmente un gran ascendente político en todos los negocios; y como gracias a la organización de los cuerpos de voluntarios la mayor parte de estos ricos y dominantes individuos son coroneles de un regimiento, y además de ello todos los oficiales de los voluntarios pertenecen al Casino, sucede que este club, que alberga en su seno gran parte de la riqueza de la Isla y un ejército de cerca de cien mil voluntarios, se ha convertido en un cuerpo del Estado y es el árbitro de todas las cuestiones en las Antillas. De suerte que todas las autoridades superiores tienen su voluntad limitada por las resoluciones y por las opiniones del Casino.

Por otro lado, la Administración ha sido acusada últimamente de confusa e irregular. Las investigaciones especiales a las que se ha procedido dan como resultado la certeza de que existe una profunda corrupción en la Administración y en la Burocracia. Las oficinas de la Aduana están bajo la sospecha de haber cometido grandes fraudes; y las sucesivas destituciones a las que se ha procedido no consiguen poner orden en aquella desorganización. La extrema movilidad de los funcionarios los desmoraliza; porque saben que pueden estar en La Habana sólo el tiempo limitado que dura un ministerio, mal retribuidos, agobiados por la excesiva carestía de Cuba, pierden la energía y condescienden con la corrupción. De este modo, se calculan en «millones» los fraudes cometidos en la Aduana.

A todo esto se añade el terrible aspecto de la cuestión económica: de la plaza de La Habana ha desaparecido la circulación del metal. El interés del oro sube y con ello, paralelamente, se deprecia el papel. En este momento el oro está a un cuarenta por ciento de interés sobre Londres, y cada día sube medio punto. Una desconfianza generalizada paraliza el movimiento comercial, y la opinión financiera presiente la inminencia de una catástrofe. Además, el empréstito de veinte millones de pesos, autorizado por el Gobierno y contraído por la Isla, no pudo ejecutarse; y en virtud de la resistencia general a participar en él, el Casino Español ha propuesto y el Gobierno de la Isla ha aprobado, que cada contribuyente participase en el empréstito con una contribución siete veces superior, pretendiendo justificar este empréstito forzado con los argumentos generales de peligro, crisis y necesidad ineludible de mantener el orden.

Tal es el estado de las cosas en general. En cuanto a la cuestión del momento, la Emancipación, crea V. E. que ésta no se mira con hostilidad. Hace mucho que todos comprenden que la Emancipación es inevitable, y sólo hay divergencias en la manera de regularla. Aquí, la

Emancipación, aunque sea contraria a los intereses, no es contraria a las costumbres: el negro no es aquí el esclavo oprimido, azotado y brutalizado, como lo era en la Luisiana y en todos los estados del Sur. El negro aquí forma parte de la familia. Si la benevolencia hacia él no proviene de los buenos sentimientos proviene del egoísmo: el negro supone un capital de 1.200 ó 1.500 pesos que es necesario vigilar, se le alimenta bien, se le tratan las enfermedades, se le evitan las más penosas fatigas. Ellos mismos le toman un profundo afecto a la casa, y si de repente fuera decretada la emancipación *absoluta*, sin condiciones, la mayor parte no querría cambiar la regalada vida de los ingenios por la azarosa miseria de La Habana.

Así pues, la emancipación no encontrará dificultades en la Isla, y concedida esta satisfacción al sentimiento universal, creo que por algún tiempo se podrá lograr la pacificación de Cuba; al menos no veo lo que pueda dar fuerza *por ahora* a la insurrección: los elementos con que ésta cuenta son los mismos que tenía en 1868, débiles, ajados, desgastados y arruinados. Ningún impulso la ha vivificado. Las repúblicas españolas que rodean el golfo de México y las que se extienden hacia el sur, que tienen en su seno las más inextricables perturbaciones no pueden prestar atención a las independencias ajenas, ni querrían, de manera egoísta, comprometer su incipiente comercio con la península. Los Estados Unidos no tienen (una vez extinguida la esclavitud), un pretexto legítimo para la intervención, ni creo que con su egoísmo de nación rica y escéptica procuren un conflicto armado. Bien es cierto que existe, en los Estados Unidos, un fuerte partido que aboga por la intervención: se trata del partido de los especuladores de la alta administración, que después de haber devorado las riquezas del Sur, esperan que una intervención en Cuba tenga como consecuencia la anexión de la Isla a la Unión, y que hubiese ocasión de establecer sobre el rico territorio de Cuba un amplio sistema de explotación administrativa. Es un partido que, como los antiguos prefectos de Roma, necesita tener siempre una provincia que devorar, y como ya han agotado la Luisiana y el Missis-sipi y otras provincias del Sur, dirigen su mirada a la opulencia de Cuba. Es este partido, que ahora se ha hecho famoso con el asunto del *Crédit Mobilier*, el que más piensa en la intervención; porque aunque la generalidad de la opinión en los Estados Unidos es favorable a los insurrectos, ello procede más bien de la aversión a la raza española que de la simpatía hacia la gente cubana. Y si bien no pretendo explicar esta antipatía entre españoles y norteamericanos, debo decir a V. E. que este es el sentimiento más vivo y más unánime de la Isla: la idea de

una guerra con los Estados Unidos es tan general y tan bien aceptada en Cuba, como lo era en Francia la idea de una guerra con Prusia. Todas las clases están de acuerdo en este odio gratuito, y he escuchado declarar a españoles influyentes que perderían con gusto la riqueza de la Isla para derrotar a los americanos. Y la verdad es que la antipatía y la reserva se acentúan cada vez más entre Cuba y los Estados Unidos. Los periódicos de La Habana hablan muchas veces abiertamente de guerra. Un suceso muy peculiar ha venido últimamente a probar esta latente hostilidad. Al comienzo de la insurrección en Cuba, la Isla comprendía y justificaba la curiosidad que los Estados Unidos tenían por los asuntos internos de las Antillas: la proximidad, las relaciones, el comercio, los poderosos intereses, todo la legitimaba, y se llegaba a permitir que los *reporteros* de los periódicos americanos más afectos a la Independencia, viniesen a Cuba y pasaran al campo de los insurrectos para observar la verdad sobre el terreno. Últimamente, sin embargo, la más leve mirada, la más superficial atención que los Estados Unidos presten a los negocios internos de Cuba, irrita profundamente al elemento español, hasta el punto de que cuando hace poco el *reportero* del *Herald* pidió pasar al campo insurrecto, para investigar sobre el estado de la insurrección, el coronel Morales, comandante del Departamento Oriental dio esta singular respuesta:

– El *reportero* del *Herald* puede ir donde quisiere y como quisiere, no obstante si se le encontrase viniendo del campo insurrecto, será preso y tratado como espía por las leyes de la guerra.

V. E. puede suponer muy bien la indignación de los periódicos americanos. El *reportero* pasó, sin embargo, a las líneas insurrectas, y esta cuestión pendiente produce alguna inquietud.

En cuanto a la opinión de la Isla sobre los recientes acontecimientos de España no se manifiesta claramente. Las autoridades se adhirieron a la República, pero sus antecedentes son conservadores. Además, la prensa no puede esclarecer la cuestión, porque la censura previa le corta sin piedad toda tentativa de apreciación independiente, y ni siquiera se conoce bien la verdad, porque los telegramas están sujetos a censura y sólo se publica lo que la Secretaría del Gobierno consiente. Creo, no obstante, que la opinión dominante es alfonsina. Pero, en general, la gran distancia, el egoísmo de los negocios, las preocupaciones por la política de la Isla, hacen que la opinión se vuelva bastante indiferente a lo que pasa en la Península. La Habana es una ciudad de negocios y de rápido enriquecimiento. Los ánimos no se inclinan a apreciaciones de principios o de gobierno. Mientras haya orden y nada perturbe las for-

tunas adquiridas y las transacciones tranquilas, la población comercial está contenta. Tal es en resumen, Excmo. Sr., la situación de la Isla. No puede decirse que sea favorable, y sin embargo Cuba tiene la ventaja de que, al margen de las perturbaciones de los hombres, la naturaleza, divinamente impasible, no se cansa de ofrecer su abundancia, y sucede que cada año la zafra es mejor que la del año precedente, de suerte que sus elementos naturales de orden son superiores a los desórdenes accidentales.

En cuanto a los negocios del Consulado, me reservo para hacer una exposición aparte sobre ellos y sobre las reformas que comportan.

Dios guarde a V. E.

La Habana, Consulado de Portugal, 18 de marzo de 1872 [*sic* por 1873].

Ilmo. y Excmo. Sr. Consejero, Ministro y Secretario de Estado de los Negocios Extranjeros.

José Maria d'Eça de Queiroz

V [Marzo-abril de 1873]

[Informa sobre el nombramiento de un vicecónsul para la ciudad de Cárdenas, dada su importancia. Cárdenas era uno de los puertos de mar más importantes de la isla, además de que allí existían algunos ingenios de azúcar con sus correspondientes colonos asiáticos, que dependían del consulado portugués. El nombramiento recae en el «propietario español» Sr. D. José de Montaner, que había ejercido antes el cargo de jefe general de la Policía. Solicita la confirmación de tal nombramiento.]

VI [17 de mayo de 1873]

Ilmo. y Excmo. Sr.

Recibí el oficio de V. E. de 4 de abril de los corrientes que contenía las instrucciones relativas a la emigración asiática en esta isla y la afirmación de que el Gobierno de S. M. procuraba regular definitivamente

por medio de un artículo adicional a la Convención Consular con España de 21 de febrero de 1870, la situación y los derechos de los colonos.

Tal convención, Excmo. Sr., es una necesidad inmediata: el procedimiento de los dueños de colonos y el asentimiento cómplice de las autoridades españolas han sufrido últimamente severas críticas; sobre todo por parte de la prensa de los Estados Unidos, que ha sugerido que los propietarios de Cuba, en vísperas de perder a sus esclavos, procuraban desquitarse por medio de los colonos y sustituir sutilmente con la esclavitud importada la esclavitud indígena, ha despertado poderosamente la indignación de la opinión pública en el norte; y Mr. Fish, en su mensaje al general Sickles sobre la insurrección de Cuba, creyó que debía sugerir al Gobierno español «que el pueblo americano veía con profundo pesar que la *mezquina avidez* de los plantadores de azúcar explotaba opresivamente a la gran colonia asiática de Cuba y que por medio de recontratos forzados la mantenía en un perpetuo estado de servidumbre». Al mismo tiempo toda la prensa de Asia reclama del Gobierno inglés una intervención decisiva, intervención que el Gobierno inglés prepara, no tanto quizás por amor a los Derechos Humanos como por el astuto deseo de disminuir los brazos en la Isla de Cuba, dificultarle la producción de azúcar y librarse así de la ventajosa competencia que esta Antilla hace a la industria azucarera de las colonias inglesas. La verdad, no obstante, es que en este punto el motivo del egoísmo coincide con el principio de justicia; y que el Gobierno de S. M., dando a los colonos la protección de un tratado y acabando con su antigua miseria, deja sin pretexto las persistentes acusaciones de la Filantropía.

El aspecto que a comienzos de este año presentaba la existencia y la condición de los colonos asiáticos era verdaderamente desgraciado. Más de ochenta mil colonos, sin protección y sin derechos, estaban –a causa de una legislación tiránica– abandonados a la explotación de los propietarios, a la arbitrariedad de las autoridades, a las extorsiones de la policía y a las exigencias de los *ayuntamientos*. El Consulado de Portugal, a pesar de su celo, no podía modificar esta situación de injusticia. Aunque el Reglamento de Emigración del Gobierno de Macao había puesto bajo la protección del consulado a todos los colonos que salen por Macao, sin embargo, esa protección no se podía ejercer con autoridad: la acción de los agentes consulares en La Habana está tan limitada por las disposiciones del Gobierno de la Isla que apenas puede ir más allá de los trámites marítimos; hoy estas condiciones comienzan lentamente a modificarse y en muchos casos las reclamaciones de los

cónsules, de orden administrativo o político, han sido atendidas. Pero basta con que V. E. sepa, por ejemplo, que los cónsules en La Habana no tienen derecho a conceder pasaportes a sus nacionales para que V. E. comprenda cuán restringida y limitada resulta su actuación. De este modo, en la cuestión asiática el Consulado no podía reclamar la extinción de las antiguas prácticas, ni protestar eficazmente contra las disposiciones que se añadían y que cada vez hacían más amplio el derecho del propietario y más estrecha la servidumbre del colono. Y así, de reglamento en reglamento, se fue levantando esta opresiva legislación.

Como V. E. sabe está legislación está dominada por dos hechos principales: 1º) Los colonos que llegaron antes de 1861 a la Isla son libres y tienen derecho a recibir su cédula de extranjero, y con ella, a contratarse libremente por los precios señalados, a establecerse, etc. 2º) Los colonos que han llegado después de 1861 y que han cumplido su primer contrato, o tienen que salir de la Isla en el plazo de dos meses, o tienen que recontratarse una segunda vez por más de seis años, obligatoriamente.

Está es la ley. Veamos ahora las arbitrariedades de su ejecución.

Una antigua disposición determina que todo colono que ha cumplido su primer contrato será entregado por el amo a la autoridad local, que lo encerrará en el *depósito*. El «depósito» es una de las más características instituciones de esta legislación. Los depósitos –cada capital de distrito tiene el suyo- son largos barracones o bohíos donde los colonos que han cumplido su primer contrato son encerrados como en una prisión, hasta que se les imponga un nuevo contrato. El depósito cumple así dos fines: 1º) Impedir que se desperdicie la porción de trabajo que puede prestar el colono en el intervalo de dos contratos. 2º) Impedir que el colono se pueda contratar libremente, o salir de la Isla ocultamente, o perderse en las provincias del interior y de la *manigua* y liberarse por tanto de la tutela y del dominio de los plantadores. El primer fin se consigue haciendo trabajar a los colonos que están en el depósito en las obras municipales del *Ayuntamiento*, sin salario. El segundo, ejerciendo sobre ellos una vigilancia idéntica, en dureza y rigor, a la que se emplea con los presidiarios. Los depósitos, en su mayor parte, no tienen higiene, ni aseo, ni orden, ni humanidad. La provisión de alimentos para los colonos se concede por subasta a dueños de tabernas que especulan sobre el precio de los víveres y se enriquecen con el hambre de los colonos; y allí se mantiene a aquellos desgraciados hasta que un propietario va al depósito a reclamar un cierto número de brazos para la servidumbre de un segundo contrato. Así pues, el depó-

sito es sólo un intervalo servil entre dos esclavitudes. Los chinos del depósito son los esclavos transitorios de los *ayuntamientos*. Ahora bien, es precisamente en los *depósitos* donde se encuentra gran parte de los colonos llegados antes del 61, y con derecho por tanto a la cédula de portugués; pero por el hecho de estar allí, bajo un régimen penitenciario, no tienen la facultad de reclamar su cédula, y pierden por tanto cualquier beneficio de la ley. O sea que la Ley los libera y el Reglamento los esclaviza. Sucede también que un gran número de los que llegaron antes del 61 están ahora en su segundo contrato en el campo y en las provincias del interior y, como no pueden por tanto venir a hacer efectivo su derecho ante el Consulado de La Habana (porque raro es el patrón que consiente que el colono pierda dos o tres días de trabajo para venir a La Habana) no pueden aprovecharse de la disposición que los favorece. Así que estando parte de estos colonos en los depósitos, y parte en las haciendas, sólo un pequeño número puede lograr su cédula y la garantía de un trabajo libre.

El Consulado ha pensado que sería conveniente enviar a un agente –autorizado por el Gobierno de la Isla– que recorriendo los distritos, investigando los ingenios y examinando los depósitos, fuera proveyendo de cédula, después de un previo proceso de averiguación, a todos los que estuviesen en los términos de la ley. Pero como el Gobierno, al permitir esto perjudicaría a los *ayuntamientos*, al quitarles los brazos gratuitos de los depósitos, y perjudicaría a los hacendados que tienen a los colonos en su segundo contrato, el Consulado no puede esperar otra cosa ante tal reclamación que una resistencia inquebrantable.

¿Puede pensarse al menos que aquellos que alcanzan su cédula tienen en consecuencia garantizada su libertad? De ninguna manera: las cédulas expedidas por este Consulado no han tenido el respeto que merece cualquier documento procedente de una cancillería extranjera. Con los más nimios pretextos, las autoridades, desde los jefes de distrito hasta los agentes subalternos, recogen las cédulas y hacen recaer al colono en la condición de esclavo. Ya ha sucedido que una autoridad local, que necesita para un determinado servicio un cierto número de chinos, detiene a chinos libres, anula sus cédulas por falsas, y por la razón de que éstos, sin documento, están a disposición de la policía, los envía, sin salario, a los trabajos. De ello proviene igualmente que los agentes de policía, con la amenaza de invalidarles las cédulas, impongan a los colonos un tributo imprevisto de propinas y de dádivas. Es necesario que el colono tenga *protección* para que pueda conservar su cédula. Así, lo que debía serle otorgado por estricta obediencia a la ley

se le concede por excepcional magnanimidad de espíritu; y lo que el colono debía reclamar como un derecho tiene que pedirlo como una limosna. Son incesantes y cotidianas las reclamaciones del Consulado por abusos de esta índole, pero las resoluciones a estas reclamaciones, que se arrastran por los inextricables trámites de la complicada burocracia de la Isla, sufren una demora indefinida que tiene todo el aspecto del desdén.

Hace dieciocho meses llegó a la Isla un chino, no como colono, sino libremente, como súbdito de Macao, médico de profesión y empleado como tal a bordo de un navío de emigrantes. Este desgraciado fue detenido por la policía, nada más desembarcar, *como colono sin papeles*. Hace dieciocho meses que está en presidio; hace poco consiguió venir al consulado a inscribirse como portugués; está consumido por el trabajo y medio idiota de terror. Hace un mes que reclamé enérgicamente, pidiendo su inmediata libertad: no hubo respuesta alguna y el miserable continúa en presidio.

Sucede además, Excmo. Sr., que si los colonos no tienen garantizado el libre uso de su cédula, el propio Consulado no tiene garantizado por completo el derecho de concederlas; y desde que desempeño mi cargo ese derecho ha sido suspendido por dos veces. Quien ha reclamado esa suspensión es la *Comisión de Colonización*. Esta comisión, creada por el general Ceballos, sin autorización ni confirmación del Gobierno de Madrid, es quien dirige, decreta y regula todos los negocios de los asiáticos. El Capitán General no hace más que refrendar sus decisiones.

Esta comisión, compuesta de hacendados, dueños de ingenios, etc., tiene como fin principal eludir cualquier reforma liberal que pueda introducirse en la legislación sobre colonos, anular el efecto positivo de algunas modificaciones justas, y tener así la potestad exclusiva de disponer, contratar, aprovechar, vender y decidir en el sentido de sus intereses sobre la gran colonia china. Así pues, uno de sus principales obstáculos es el derecho que tiene el Consulado de dar cédulas, y por tanto de apartar brazos del trabajo esclavo para dárselos al trabajo libre. La Comisión combate este derecho de todas las formas posibles, de ella provienen las arbitrarias suspensiones que tal derecho ha sufrido. Para ello la Comisión ha usado como pretexto que se han encontrado cédulas en manos de colonos que, llegados después del 61, no tenían derecho a ellas; y en consecuencia han reclamado al Capitán General que para impedir que el Consulado *abuse* de su derecho, se le restrinja radicalmente el *uso* del mismo. Ha sucedido realmente que algunos co-

lonos, aún bajo la obligación del primer contrato, se hallan en posesión de cédulas libres; pero este hecho inevitable, a pesar de la fiscalización del Consulado, tiene motivos más que naturales; los chinos que poseen cédulas, las venden en ocasiones a aquellos que están bajo contrato; otras veces las pierden o les son robadas; y muchas veces, por fallecimiento del poseedor, la cédula pasa a manos ilegítimas; y como éstos tienen todos la misma indistinta fisonomía, la sustitución resulta fácil. En esto no hay nada diferente de lo que a diario sucede con los pasaportes, y de lo que sucede, aquí mismo, con la cédula de ciudadano español, y no por ello estos abusos fortuitos autorizan la negativa de tales documentos a quienes los reclaman como garantía. Pero la Comisión ve en estos hechos accidentales un pretexto para estorbar la concesión de cédulas, que ellos consideran –y con razón– una emancipación lenta pero eficaz de la esclavitud de los colonos. Tal es, Excmo. Sr., a rasgos generales la condición en que se encuentran los colonos llegados antes del 61.

Los que llegaron después de esa fecha, una vez terminado su primer contrato, tienen que salir de la Isla en el plazo de dos meses, o recontratarse de nuevo por más de seis años. Ahora esta última condición ha sido alterada, después de la actitud oficial y extraoficial que tomé ante esta inicua cuestión de los recontratos. En este momento el colono puede exigir que su segundo contrato obligatorio *sea sólo de dos años*. Sin embargo, en su ausencia, el recontrato existe. Todo colono llega a Cuba con la idea de que al final de su contrato puede volver a China con un peculio adquirido. A esta ilusión contribuyen los agentes de Macao y la ignorancia absoluta en que están los colonos con respecto a las condiciones de la Isla de Cuba. Al vivir en sus aldeas, próximas al litoral del Imperio, en condiciones de miseria que no tienen parangón en el mundo, los chinos suponen que las condiciones del contrato (alimento abundante, dos mudas de ropa por año y cuatro pesos mensuales) son una fortuna inesperada. Y suponen sobre todo que, acabados los primeros ocho años, tendrán ahorros suficientes para volver a China con recursos inagotables. Pero al cabo de los ocho años se dan cuenta de que están en la más absoluta miseria, de que no hay transportes directos a China (el viaje se hace a través de California y de Japón), y de que por tanto sólo les queda el recurso de recontratarse. Y cuando excepcionalmente alguno obtiene medios para el regreso, las autoridades, sin respetar la ley ni el contrato, le prohíben la salida y lo internan en los depósitos.

Si atendemos ahora a las condiciones reales de su existencia sólo hay motivos de condena. En primer lugar, a pesar del Reglamento de

Macao, el transporte de los culis no ofrece buenas condiciones. Si exceptuamos algunas expediciones traídas en vapores de gran tonelaje, donde los culis vienen en condiciones higiénicas y con alimentación abundante, la mayor parte de las veces son transportados como un resignado rebaño. A veces, a las privaciones hay que añadir las barbaridades. Todavía no se ha calmado en la prensa americana la indignación causada por las declaraciones del maquinista del *Fatchoy*, un vapor de culis donde la extrema penuria produjo una sublevación. La revuelta fue sofocada a tiros: el *Fatchoy* llegó a La Habana en octubre de 1872. Cuando los culis desembarcan, la casa consignataria que los contrató traspasa los contratos a los propietarios, ¡a 600 y 700 pesos cada uno! Los periódicos suelen anunciar los precios de los colonos, como una mercancía. Y así «vendido», el colono entra en la miseria de los ingenios. La que allí tiene es una desgraciada existencia: en primer lugar el salario de cuatro pesos es absurdo en la Isla de Cuba, es un salario correspondiente a dos mil reales de nuestra moneda, e incluso a menos de mil reales, en relación a los precios de La Habana. La condición de darle mudas de ropa raramente se cumple, y muchos se quejan de que después de trabajar durante años nunca han recibido salario ni ropa nueva.

La alimentación se compone de arroz y plátanos, y en algunos ingenios les dan raciones de *tasajo*, que es la carne seca que viene de Buenos Aires. Los colonos trabajan desde el alba (cuatro o cinco de la mañana) hasta el Ave María (siete u ocho de la tarde), con un descanso de dos horas a mediodía. Pero en el apogeo de los trabajos hay ingenios donde el colono trabaja desde las cuatro de la mañana hasta las once de la noche. El castigo ordinario es el *cepo*, y a veces los *grilletes*, con los cuales incluso trabajan. Hay sin embargo distritos, como el de Cárdenas, en los que las autoridades tienen la equidad de multar a los patronos que inflingen castigos excesivos. Además, aquí se odia a los chinos: se les atribuyen todos los vicios y se procede con ellos como contra enemigos. Los negros son estimados como institución doméstica, al chino se le acepta como una necesidad inevitable, y aborrecida. Es verdad que a veces, en los ingenios, hay asesinatos misteriosos de *mayorales*, a los que los chinos no son ajenos, pero estos excesos no se pueden asociar al carácter, porque proceden de la desesperación. A la desesperación deben atribuirse también (aunque en este hecho hay mucha influencia de las supersticiones religiosas) los numerosos suicidios de colonos. Resulta así, Excmo. Sr., que de todos los ejemplos de servidumbre humana, yo no conozco (a no ser el *fellah* de Egipto y de

Nubia) a nadie más desgraciado que al culi. Y si la justicia no es una mera categoría de la razón, la condición de los colonos en América Central no es compatible con la dignidad de esta época.

Queda por saber en qué términos se debe establecer una convención que regularice el asunto; y en este punto permítame V. E. que haga algunas reflexiones, que me sugiere mi conocimiento de la cuestión y de las influencias que la rigen. Como el oficio de V. E. dice que el acuerdo con España tendrá como modelo el acuerdo con Perú, me permito sugerir que ese artículo adicional, suficiente para garantizar los derechos de los colonos en Perú, es insuficiente para garantizarlos en Cuba. Y la razón es que el artículo adicional a la convención con Perú, concebido de manera general, toca principalmente dos puntos: las garantías que deben ofrecer los importadores de colonos, y el derecho de los agentes consulares a proteger y reclamar a los colonos. Ahora bien, con respecto a Cuba el primer punto está plenamente definido y organizado en el Reglamento de Macao; y el segundo está desde hace mucho establecido y vigente en la legislación de la Isla. Por ello, tal acuerdo, que sólo repite para Cuba disposiciones que ya son firmes y no aportaría modificación alguna al estado actual de la emigración. La verdad es esta: la única manera de hacer una reforma útil es establecer una convención con artículos especiales que definan las cuestiones pendientes. Al agente consular de Perú le basta con estar provisto de un artículo general que le garantice el derecho de proteger a los colonos; el agente en La Habana necesita estar provisto de una convención que defina *artículo por artículo* todos los derechos del colono y que contenga para cada cuestión pendiente, una solución permanente; una convención detallada, que tenga para cada una de las cuatro o cinco cuestiones que provocan toda la confusión, un artículo claro y terminante, que no sea susceptible de sutiles interpretaciones. Como conozco lo que son estos grandes propietarios de Cuba, educados en los hábitos del esclavismo, hostiles a todo lo que suponga la liberalización del trabajo; como conozco la influencia que ejercen, ruidosamente y sin disimulo, sobre el Gobierno de la Isla; como conozco las interpretaciones interesadas y las reformas que aquí sufren las disposiciones de Madrid; afirmo a V. E. que la condición de los colonos sólo mudará cuando cada uno de los hechos que la legislación permite, fuere modificado por el artículo correspondiente de una convención con España. Por ello, Excmo. Sr., expondré a V. E. algunos de los principales objetivos que convendría tener en cuenta en la celebración del acuerdo:

1° Entrega de la cédula de extranjero (súbdito portugués) a todos los chinos llegados antes del 61. Un agente del Consulado y un agente del Gobierno pasarían por todos los *depósitos* y, una vez instruido el expediente sobre los chinos retenidos, les proveerían de la cédula correspondiente.

2° Todos los colonos llegados después del 61 tendrán los mismos beneficios que los llegados antes de esa fecha y podrán tener la cédula de portugués.

3° En ningún caso podrán estas cédulas ser anuladas arbitrariamente por las autoridades españolas, y nunca deberán ser retiradas sin consultar antes al consulado.

4° Todos los chinos que hayan cumplido su primer contrato, son libres, y no podrán en ningún caso ser obligados a recontratarse de nuevo.

5° Aquellos que quisieran recontratarse pueden hacerlo en las condiciones que quieran. Este contrato debe ser registrado en el consulado.

6° A aquellos colonos que, una vez acabado su primer contrato, quisieran regresar a China, el patrono deberá abonarles el precio de su regreso.

7° La legislación común deberá extenderse a los colonos chinos, de suerte que no puedan sufrir condenas sin juicio previo.

En cuanto a las modificaciones que deberán ser introducidas en los futuros contratos de los colonos y en las condiciones de su transporte, eso pertenece exclusivamente a la jurisdicción del Gobierno de Macao.

Con tales disposiciones legales, los colonos evitarían cualquier injusticia y el consulado todas sus dificultades. Y no crea V. E. que estas medidas podrían alejar de Macao a los importadores de colonos. La falta de brazos en la Isla es excesiva. Muchos ingenios están parados. Y con las leyes de emancipación de los esclavos aumentará la necesidad de colonos. Y como a los importadores no les conviene ir a buscarlos a Hong Kong o a Cantón –porque el Gobierno inglés sólo permite que el colono sea contratado por cinco años– es forzoso que vayan a buscarlos a Macao. El día en que el puerto de Macao se cerrara a la emigración, una gran ruina sacudiría la industria azucarera de Cuba. Por ello, todas las exigencias del Gobierno de S. M. serán aceptadas, por la dependencia en que está Cuba con respecto a Macao. Suplico pues a V. E. que se digne a tener en consideración, para cualquier acuerdo, las ideas que le expongo. Con tal reforma, el Gobierno de S. M. hará justicia a cien mil colonos, y responderá dignamente a antiguas acusaciones. Con seguridad el Gobierno de España aceptará la justicia

de esta reforma, pues una nación que emancipa a los esclavos no puede lógicamente esclavizar a los colonos.

Dios guarde a V. E. La Habana, 17 de mayo de 1873.

Ilmo. y Excmo. Sr. Ministro y Secretario de los Negocios Extranjeros.

José Maria d'Eça de Queiroz

VII [30 de mayo de 1873]

[Eça anuncia que ahora el consulado depende del vicecónsul, el Sr. D. Manuel Rodríguez Baz, ya que él inicia su periodo de licencia.]

VIII [15 de noviembre de 1873]

[A su regreso a La Habana, toma posesión de nuevo de su cargo. Así lo comunica a sus superiores.]

IX [1 de diciembre de 1873]

Ilmo. y Excmo. Sr.

Tengo el honor de remitir a V. E. las cuentas de este consulado en los dos primeros meses de mi gestión.

En virtud de la especial naturaleza de estos rendimientos consulares los he dividido para mayor claridad en *Rendimiento Permanente y Regular* y *Rendimiento Excepcional y Transitorio*. Estas denominaciones son fácilmente comprensibles: la única fuente de ingresos de este Consulado es el registro de los pasaportes de los colonos chinos llegados de Macao. Como no hay en La Habana colonia portuguesa, como no existe navegación ni movimiento comercial directo entre Portugal y los puertos de esta Isla, el rendimiento del Consulado se limita necesariamente a este registro de pasaportes. El Consulado cobra por cada registro *un peso* (M[oneda]. E[spañola].), que es pagado por la Casa Importadora a quien llega consignada la expedición de colonos. Este es el rendimiento *permanente y regular*.

Pero desde que el Gobierno español concedió a los colonos llegados a Cuba antes del año de 1861 el derecho de inscribirse, a través de este

Consulado, como súbditos portugueses, adquiriendo así todas las garantías de los extranjeros, nació para el Consulado una fuente de ingresos inesperada y considerable. La ley que hizo tal concesión a los colonos reguló al mismo tiempo el proceso por el que debe realizarse esta inscripción, y, con el carácter meticuloso y desconfiado propio de la legislación española en la Isla de Cuba, ha hecho de este proceso algo extremadamente complicado. El colono que solicita la inscripción como súbdito portugués, debe presentarse en este Consulado provisto de un certificado de su primer amo, declarando que el colono llegó antes de 1861 y que cumplió con él su primer contrato de ocho años; la firma del amo debe ser reconocida por el comisario de policía competente; una vez entregado este documento en el Consulado nosotros verificamos por los antiguos libros de registro de colonos si realmente el solicitante llegó antes del año 61; reconocido lo cual, certificamos a la Secretaría del Gobierno que el solicitante, habiendo llegado antes de 1861, procedente de Macao, reclama legítimamente su inscripción como súbdito portugués. El Gobierno nos envía entonces una *cédula de extranjero* que convierte a su poseedor en dueño absoluto de su libertad y de su trabajo. Este proceso es la parte excepcional de nuestro rendimiento. Por cada inscripción el colono paga siete pesos y medio (M. E.) de emolumentos. Me encontré con esta cuantía establecida y la he mantenido, aunque el Consulado inglés cobra a cada colono procedente de Hong Kong, que se inscribe como súbdito británico veinticinco pesos (oro). Tal es, Excmo. Sr., el rendimiento *excepcional y transitorio*. V. E. comprenderá sin duda que este rendimiento tiene un plazo fijo: como estas cédulas sólo pueden ser concedidas a los colonos llegados antes del año de 1861 y como el número de éstos es necesariamente limitado, una vez que ese número se agote y que todos los colonos estén provistos de cédula e inscritos como súbditos portugueses, este rendimiento finalizará *ipso facto*. En rigor, puede decirse que este rendimiento de las cédulas tendrá pocos meses de vida. La demostración es sencilla: a través de los libros de registro sabemos que los colonos procedentes de Macao, llegados a la isla de Cuba desde los comienzos de la importación de colonos en 1846 hasta 1861 fueron 30.576. V. E. sabe que hasta hace pocos años los colonos venían sobre todo de Amoy, Swatao y Hong Kong, y que estos pertenecen a la jurisdicción inglesa. Ahora bien, de los 30.576 colonos de Macao a los que podemos conceder la cédula, deben restarse (según los cálculos de la Comisión competente) como muertos en este periodo de veintisiete años, huidos, pasados a la insurrección, desaparecidos, o cumpliendo

condenas, la mitad. Así resulta que se ha informado de que no quedan más de 15.000 colonos de Macao, de los llegados antes de 1861. De estos 15.000 están provistos de cédula, desde que la ley entró en vigor (entre 1871 y 1872), 5.000. Los diez mil restantes suponen todo el futuro de este rendimiento. Pero incluso este número es ilusorio; porque estos 10.000 son, casi en su totalidad, los que están repartidos por los ingenios del interior o en los depósitos del Gobierno, donde, o bien ignoran el beneficio de la ley o bien no tienen la suficiente libertad de acción para solicitarlo. Así es que, Excmo. Sr., según los propios cálculos de la Comisión de colonización, las declaraciones de los vicecónsules de Portugal, y las informaciones de los *agentes* o *procuradores* que vienen a La Habana a solicitar las inscripciones de los colonos que están en los departamentos distantes de la Isla, el número de los colonos que todavía tienen posibilidad de obtener la cédula es tan reducido que en pocos meses se habrá acabado definitivamente.

En cuanto a los gastos del Consulado, considero inútil entrar en pormenores que ni interesan ni aclaran nada. En los primeros meses de mi gestión mantuve al personal que me había encontrado con sus considerables sueldos, gratificaciones, *tantos por ciento*, etc. Sin embargo, los graves abusos cometidos por estos empleados me autorizaban a hacer una reforma radical, fijando el personal del Consulado en un secretario a cien pesos mensuales (M. E.), un escribiente a sesenta pesos (M. E.), y el intérprete. Estos salarios se establecieron a principios de abril: pero la depreciación creciente del papel moneda y el interés elevadísimo del oro hicieron que, ante esos hechos, la vida en La Habana resultara de una carestía inaccesible. El Gobierno español tuvo que aumentar un veinticinco por ciento el salario de todos sus empleados. En los trabajos privados se siguió el mismo ejemplo. Este aumento fue establecido en julio, pero ahora se reconoce que es totalmente insuficiente ante la rápida y progresiva depreciación del papel. O sea que tendré que aumentar proporcionalmente los salarios establecidos para mi personal.

Los gastos de material y expedientes son considerables en una ciudad donde una caja de plumas de acero cuesta aproximadamente 1.500 de nuestros reales y tres barras de lacre más de 3.500. Estas cifras dispensan de más largas explicaciones. La cuenta de gastos de material del presente mes (noviembre) ha subido, por el extraordinario aumento de los precios, ¡a 120 pesos!

V. E. advertirá los gastos efectuados en ayudas a súbditos portugueses. La Habana ha sido en estos últimos años el refugio desesperado de

los portugueses huidos de los plantadores de Virginia, traídos a América por C. Nathan. Además de eso, siendo La Habana, como es, un gran puerto clave en América, nos llegan aquí, procedentes de Brasil, de México, de las repúblicas del sur, portugueses que no habiendo hecho fortuna en aquellos países, vienen aquí atraídos por la falsa y perniciosa reputación que tiene La Habana de enriquecer a los más desgraciados en pocos meses de trabajo. Las especiales circunstancias de esta tierra, su carestía sin par (la más miserable posada puede costar dos mil reales diarios), su pésimo clima, la dificultad para encontrar trabajo, todo contribuye a imponer al Consulado la obligación de proteger de un modo más directo y amplio de lo que la legislación permite y las costumbres consulares autorizan, a los portugueses desvalidos. Así es que pasajes pagados a bordo de los paquebotes españoles para volver a Portugal, mesadas, socorros a las familias, hospederías pagadas por el Consulado durante semanas y semanas, limosnas, empleos, socorros, todo se concede y se emplea para dar la mayor protección posible a los compatriotas que solicitan la protección consular.

Habiendo dado a V. E. una explicación sucinta de los ingresos y los gastos, me queda manifestar a V. E. mi opinión sobre el futuro que pueden tener los rendimientos de este Consulado. Mi opinión no es más que la deducción lógica de lo que consta en los archivos y en las estadísticas.

Como V. E. comprenderá no hablo del rendimiento de las cédulas, que como ve por lo ya expuesto es *transitorio* y está destinado a acabar en pocos meses. Hablo del rendimiento del registro de pasaportes, único *permanente*, cierto e invariable. La emigración de colonos hacia La Habana, Excmo. Sr., tiende a decrecer. Para saberlo basta con consultar el registro de entrada de colonos: la emigración fue siempre considerable hasta 1869 (Swatao, Amoy, Hong Kong y Macao, enviaban a La Habana millares de brazos); desde 1869, sin embargo, tiende a disminuir. En 1865 todavía entran en La Habana 6.217 colonos; en 1866 entran 10.072; en 1867 llegan a entrar 14.414; en 1868 desciende ya el número de colonos hasta 7.668 (es el primer año de la insurrección cubana) y desde entonces va disminuyendo la emigración hasta la escasez de los últimos años: en 1870 entran sólo 1.312 colonos; en 1871 entran sólo 1.387. Los motivos de esta disminución tienen una causa en Macao y otra en Cuba. En Macao, la fiscalización más rigurosa de nuestras autoridades, que impiden gran parte de los embarques forzados, la persecución infatigable realizada en el interior por las autoridades chinas a los reclutadores de colonos, hacen más difícil reunir en Macao,

listas para el embarque, expediciones tan numerosas y tan frecuentes como antaño. En Cuba hay tres razones determinantes para disminuir la importación de colonos: 1º La insurrección, que ha hecho parar los trabajos de gran número de ingenios del departamento central y de todos los del departamento oriental; 2º Una gran hostilidad del Gobierno de la Isla a dar concesiones para la importación de colonos; 3º El perfeccionamiento de los trabajos en los ingenios y la introducción de magníficas máquinas americanas, que ahorra un gran número de trabajadores. Y así resulta que, aun a pesar de que la emigración de culis por el puerto de Macao continúe siendo permitida por el Gobierno de S. M., Cuba no irá en los próximos años a buscar a aquella colonia más de tres o cuatro mil colonos por año. En los primeros días de mi gestión aquí, pensé que la emigración china, sería susceptible de un gran desarrollo y que por mucho tiempo Cuba viviría en una constante dependencia de Macao. Sin embargo ahora, un conocimiento más preciso de las condiciones de la Isla, y de su situación agrícola, las conversaciones con hombres competentes en la materia, un examen más detallado de los archivos y un saber más firme sobre el asunto de la emigración, me han llevado al convencimiento de que la colonización de Cuba por el elemento *chino* está en periodo de extinción o al menos de inevitable decadencia. Resulta pues que los rendimientos que la emigración produce al Consulado tienen un futuro precario.

Este Consulado, Excmo. Sr., sería uno de los más rentables, si, como ya he tenido otras veces el honor de exponer a V. E. en comunicaciones anteriores, el Gobierno de S. M. consiguiera del Gobierno español que no sólo los colonos llegados antes de 1861, sino todos sin distinción, pudieran desde que acaba su primer contrato inscribirse como súbditos portugueses y como trabajadores libres, y obtener las garantías de los extranjeros. Entonces, todos los años acudiría al consulado un considerable número de aquellos que en esa época hubieran acabado su primer contrato. Los emolumentos cobrados por cada uno de esos procedimientos de inscripción bastarían de sobra para pagar los salarios y los gastos del Consulado, y dejar un excedente para las arcas del Estado. La duración de ese rendimiento sería indefinida, porque al ser reclamadas las cédulas a medida que acabaran los contratos, el rendimiento se mantendría mientras siguiesen entrando colonos en la Isla de Cuba.

Pero hasta que no se establezca dicha ley, este Consulado, que verá en breve cómo se acaban sus principales rendimientos, provenientes de la emisión de cédulas, y que éstos se limitarán por tanto a los escasos

emolumentos del registro de pasaportes de colonos, llevará una vida muy precaria y apenas podrá atender a los gastos necesarios e indispensables.

Por ello creo que mientras esa ley –que la justicia reclama y que la lógica de los principios modernos debe traer necesariamente muy pronto– no regularice la situación de los colonos en Cuba y no ofrezca por tanto a este Consulado –como consecuencia secundaria y subalterna-rendimientos estables, el presupuesto del Consulado de La Habana no puede, según mi opinión, ser fijado de un modo definitivo.

Dios guarde a V. E.

Consulado de La Habana, 1 de Diciembre de 1873.

Ilmo. y Excmo. Sr. Ministro y Secretario de Estado de los Negocios Extranjeros.

José Maria d'Eça de Queiroz

X [28 de febrero de 1874]

Después de mi último oficio, (nº 9), no se ha producido ninguna modificación esencial en las cuestiones pendientes entre este Consulado y el Gobierno de la Isla.

En ese oficio me quejaba de que habiendo recibido una comunicación ofensiva del Secretario General del Gobierno y habiendo pedido yo una reparación inmediata, no había obtenido respuesta. Esta dificultad terminó honrosamente: el Capitán General obligó en mi presencia al Secretario General a explicar su demora en ofrecer la reparación exigida; me envió al día siguiente un oficio dando las explicaciones más cordiales, y me hizo, en seguida y personalmente, una visita.

Este incidente, tan favorablemente resuelto, no ha alterado sin embargo en su esencia, las dificultades existentes. La expedición de cédulas continúa prohibida, y hoy he tenido noticia oficiosa de que el Gobierno prepara un decreto anulando a todos los efectos las cédulas expedidas por el Consulado. Si tal decreto se publicara acabaría virtualmente la existencia y la razón de ser de este consulado. Yo no puedo protestar contra la ilegalidad de dicha resolución. Toda mi autoridad está implícitamente perdida desde el momento en que llega una emba-

jada china, reclamando como súbditos suyos a los colonos salidos de Macao, y desde que el Gobierno de la Isla reconoce la autoridad de esa comisión. Todas las cuestiones relativas a los colonos pasan de inmediato a ser directamente tratadas entre los enviados chinos y el Gobierno de la Isla, y ni yo mismo puedo reclamar el derecho de intervención en los intereses de aquellos colonos que tienen certificado de nacionalidad portuguesa, puesto que el Gobierno se prepara a anular la validez de esos certificados.

Está claro que podría protestar, pero mis protestas no tendrían razón legal desde el momento en que se encuentre en la isla una legación china, o, al menos, una comisión que se atribuye ese carácter.

Debo añadir, Excmo. Sr., que este Consulado se encuentra hace dos meses sin rendimientos y que tamaña situación, con la carga de los gastos regulares, es insostenible.

Insisto por tanto en la petición que hice en mi último oficio: una orden precisa de V. E. para que, o se me garantice el reconocimiento del derecho a inscribir como súbditos portugueses a los colonos salidos de Macao, o se me pida que renuncie a todos esos derechos ante la Comisión China. En el segundo caso ruego a V. E. que me envíe licencia para ir a Portugal.

Dios guarde a V. E. La Habana, 28 de febrero de 1874.

Ilmo. y Excmo. Sr. Ministro y Secretario de Estado de los Negocios Extranjeros.

José Maria d'Eça de Queiroz

Elogio de la razón

Augusto Klappenbach

De todas las dimensiones de la vida, la dimensión moral es la más inevitable. La acción humana tiene una característica que la distingue de cualquier reflexión meramente teórica: la acción es simplista por naturaleza. Ante un problema teórico cualquiera –¿Existe Dios? ¿Es eterno el universo?– siempre caben interminables discusiones, innumerables matices y sutiles distinciones; no es indispensable adoptar una respuesta definitiva y se puede postergar indefinidamente la solución al problema. Cuando se trata de actuar, por el contrario, los matices quedan excluidos: se trata de hacer algo o de no hacerlo, de tomar tal decisión o la contraria. No caben posturas intermedias –aun éstas resultan excluyentes una vez que las hemos adoptado–. La acción, por su misma naturaleza, obliga a optar y a negar en la práctica las otras opciones. Y por ello la moral resulta más categórica que cualquier otra dimensión de la vida humana: podemos escabullirnos en muchos temas, evitar la toma de posiciones por la ambigüedad o el disimulo, pero cuando llega el momento de actuar nos ponemos inevitablemente de manifiesto. En este sentido, la moral es implacable, no tolera la indefinición y las componendas. Entre las infinitas posibilidades de acción debemos elegir una y sólo una, y al elegirla estamos proclamando un criterio moral, lo sepamos o no. Ya que esa elección no nos compromete sólo a nosotros mismos sino también a los demás: cualquier decisión moral repercute inevitablemente en nuestras relaciones y cualquier opción, aun la más trivial e intrascendente, desencadena una serie de consecuencias cuyo límite no resulta fácil de determinar de antemano. Al elegir, no elegimos sólo por nosotros mismos y por eso es imposible hablar de una moral estrictamente individual[1].

La tesis que pretendo defender en este artículo es la siguiente. Si el criterio ético que aplicamos en nuestra elección abandona la racionalidad, otros criterios éticos no racionales vendrán a sustituirlo. Y poco bueno puede esperarse de criterios que desprecien nuestra modesta pero insustituible racionalidad humana. Lo cual no implica desvalorizar el papel de los sentimientos y emociones, de los que sólo cabe des-

[1] *Ver J.P. Sartre,* El existencialismo es un humanismo.

confiar cuando abandonan sus vínculos con la razón y pretenden convertirse por sí mismos en criterios universales.

El papel de la razón

En una de sus habituales desmesuras, Kant menosprecia el valor moral de las acciones que realizan «muchas almas tan llenas de conmiseración que encuentran un placer íntimo en distribuir la alegría en torno de sí, sin que a ello les impulse ningún movimiento de vanidad o de provecho propio». Prefiere más bien la seca moralidad de un filántropo «envuelto en la nube de un propio dolor que apaga en él toda suerte de conmiseración por la suerte del prójimo» y que por lo tanto «realiza la acción benéfica sin inclinación alguna, sólo por deber». Su paradigma de moralidad lo representa un hombre «a quien la naturaleza haya puesto en su corazón poca simpatía; un hombre que, siendo por lo demás, honrado, fuese de temperamento frío e indiferente a los dolores ajenos...» Ese hombre sería, según él, capaz de dar a sus acciones un valor moral mucho más alto que el de las acciones de un filántropo de temperamento tierno y compasivo, ya que no se podría sospechar que el móvil de sus buenas acciones estuviera contaminado por cualquier tipo de sentimiento, resplandeciendo así su motivación estrictamente racional[2].

Si todos gozamos del derecho de decir un cierto número de tonterías a lo largo de la vida, no puede negarse ese derecho a un genio como Kant. Pero lo que nos interesa aquí del texto no consiste tanto en lo que afirma sino en las razones que le mueven a tales excesos. Kant tenía presente, sin duda, el emotivismo moral de Hume, y este alegato contra la afectividad está seguramente dirigido a su colega inglés. Éste había llegado a la conclusión de que la moralidad es totalmente ajena al uso de la razón. Por una parte, la moral no puede fundamentarse en ningún tipo de experiencias empíricas, que sólo revelan lo que las cosas *son* y nunca lo que *deben ser,* afirmación que Kant compartiría sin matices. Y por otra, no puede existir ningún tipo de tránsito racional entre el *ser* y el *deber ser,* en la medida en que pertenecen a ámbitos inconmensurables entre sí. En sus palabras: «Pero, aunque la razón plenamente asistida y mejorada sea bastante para instruimos sobre las tendencias útiles o perniciosas de las cualidades y acciones, no es, por sí sola, su-

[2] Fundamentación de la metafísica de las costumbres, *cap. I.*

ficiente para producir ninguna censura o aprobación moral. .... Hace falta que se despliegue un *sentimiento,* para dar preferencia a las tendencias útiles sobre las perniciosas. Este sentimiento no puede ser sino un sentimiento por la felicidad del género humano, y un resentimiento por su miseria, puesto que estos son los diferentes fines que la virtud y el vicio tienden a promover. Por tanto, la razón nos instruye sobre las varias tendencias de las acciones y la *humanidad* distingue a favor de las que son útiles y beneficiosa»[3].

La moral no consiste, para Hume, ni en una «cuestión de hecho» –*matter of fact*–, ni en una «relación de ideas» –*relation of ideas*–. Tanto los hechos puros que se manifiestan empíricamente como las relaciones mentales que establecemos entre ellos son incapaces, por sí solos, de calificar axiológicamente las acciones. El deber no se *conoce, se siente.*

No se puede negar que este emotivismo moral tiene cierto fundamento, pese a la descalificación de Kant. El lenguaje vulgar, del cual –Wittgenstein *dixit*– la filosofía no debería apartarse demasiado, califica a los individuos virtuosos como hombres de *buenos sentimientos.* La experiencia cotidiana no suscribiría la opción kantiana por el moralista seco antes que por el filántropo compasivo. Sin embargo, desde el punto de vista de la ética, cuya misión no consiste en suplantar la experiencia moral del hombre normal sino en investigar sus supuestos, las teorías emotivas e intuicionistas presentan una seria debilidad: en último término, sólo valen para el sujeto que es capaz de sentir esas emociones o percibir esas intuiciones.

Los sentimientos son indiscutibles: podremos determinar sus causas y consecuencias, cuestionar sus motivos y evaluar sus resultados, aceptarlos o rechazarlos, enorgullecernos de ellos o avergonzarnos, pero no podemos poner en duda su existencia. Quien está triste, alegre, deprimido o eufórico simplemente lo está: pertenece a la esencia de los sentimientos habitar en la más estricta subjetividad. Pueden, por supuesto, ser compartidos, pero aun entonces no se llega a ellos sino a través de la confianza en el otro, quien puede engañarnos fingiendo sentimientos que no tiene sin que tengamos posibilidad alguna de *demostrar* su realidad o su falsedad. Sólo por medios indirectos tenemos alguna posibilidad de modificarlos, como bien lo saben las diversas escuelas psicológicas que lo han intentado.

[3] *Hume,* Investigación sobre los principios de la moral. *Ap. 1: «Sobre el sentimiento moral».*

La razón, en cambio, es «la facultad de lo universal». La señal que distingue una afirmación racional de otra que no lo es consiste en la posibilidad que tiene la primera de ser discutida: cuando razonamos no estamos expresando un estado interno de nuestra subjetividad sino aventurándonos en un terreno que es común con nuestro interlocutor y sobre el cual tiene él los mismos derechos que nosotros. Lo que afirmamos o negamos no coincide necesariamente con nuestros intereses, expectativas o sentimientos e incluso la razón puede tener la osadía de llegar a conclusiones que se oponen frontalmente a nuestros gustos y deseos y que coinciden a veces en mala hora con los intereses de nuestros adversarios. Tengamos o no razón, una afirmación que se pretende racional tiene la presunción de valer para todo individuo que comparta con nosotros el uso de la razón y por el mero hecho de pronunciarla nos ponemos a su mismo nivel. Quien usa la razón debe aceptar deportivamente de antemano la posibilidad de que su interlocutor la use mejor que él y someterse al veredicto de una instancia que está más allá de ambos.

En este salto a la objetividad consiste probablemente la diferencia específica de la condición humana con respecto a las demás especies animales y la condición de posibilidad del lenguaje articulado. La omnipresencia del verbo ser, explícito o implícito en cada una de nuestras afirmaciones, aun las más triviales, alude a esa instancia a la cual los hablantes deben acudir pero no pueden manipular a su antojo. La frase más intrascendente, dubitativa o condicional participa así de un cierto carácter absoluto, en el sentido etimológico de la palabra. Como dice Umberto Eco, «el ser proporciona el soporte a cualquier discurso, excepto el que mantenemos sobre el ser mismo (discurso que no dice nada que ya no supiéramos en el momento mismo en que empezábamos a hablar)»[4].

Dice el Demonio a Fausto: «Desprecia la ciencia y la razón, la mayor fuerza en que descansa el hombre... y te tendré por entero a merced de mí»[5]. La modesta objetividad de la razón no garantiza, por supuesto, la veracidad de sus conclusiones, pero al menos establece una instancia interpersonal a la que los interlocutores pueden acudir, un tribunal de mediación entre subjetividades. El mero sentimiento, por el contrario, convierte en absolutos los deseos subjetivos, poniéndolos así a salvo de cualquier posibilidad de crítica. Véanse, por ejemplo, los efectos de la legi-

[4] *U. Eco,* Kant y el ornitorrinco, *Lumen, Barcelona, 1997, p. 34.*
[5] *Goethe,* Fausto, *cuadro III.*

timación religiosa de los fundamentalismos que ponen por delante de la vida y la dignidad humana oscuras creencias tan trascendentes como inverificables, carentes de cualquier fundamento racional. Es imposible discutir con quien se siente portador de una verdad situada más allá de los cortos alcances de la racionalidad humana: el sentimiento de ser intérprete de una inteligencia y voluntad supramundana resulta tan indiscutible como cualquier otro sentimiento. Y lo mismo sucede, *mutatis mutandis,* con absolutos emotivos como la idea de Patria o de Raza, abstracciones que han costado el cuello a más de un hombre de carne y hueso. En todo fundamentalismo, los criterios racionales y por lo tanto discutibles son reemplazados por la religación emotiva a una instancia que otorga a la subjetividad la ilusión de participar del absoluto, de modo que el individuo más mediocre se inviste de una autoridad incuestionable. Cualquier abominación empírica puede resultar así legitimada: sólo es necesario que el sentimiento que la legitima sea suficientemente fuerte.

A la cita del Demonio del *Fausto* podría contraponerse, sin embargo, la frase de Goya: «el sueño de la razón produce monstruos»: recordando que los sueños de la razón pueden confundirse fácilmente con la vigilia. Tampoco son escasos los ejemplos de desmesuras morales legitimadas en la razón, como las que se cometieron en nombre de la ciencia y el progreso durante las políticas coloniales de la Europa ilustrada. Pero, como dije antes, las legitimaciones racionales no son inapelables y la razón, a trancas y barrancas, es capaz de avanzar, de cuestionarse a sí misma, de abrirse paso a través del tiempo. Hoy no aceptaríamos criterios morales que parecían perfectamente razonables hace apenas dos o tres siglos, como la justificación de la esclavitud, la tortura o la discriminación racial y sexual. Probablemente exista hoy en el mundo la misma «cantidad» de bien y de mal que entonces, pero han cambiado cualitativamente los criterios éticos de legitimación. Se abre paso trabajosamente en capas cada vez más amplias de la población mundial la convicción de que los que llamamos *derechos humanos* no pueden restringirse al propio grupo o la propia etnia sino que gozan de una exigencia de *universalidad,* que, recordemos, es la marca inequívoca del pensamiento racional. El mero sentimiento, reducido a sí mismo, tiende, por el contrario a sospechar de *lo distinto,* a cerrarse en los límites de la identidad individual o étnica, confinado como está en los estrechos límites de lo empírico[6].

[6] *Ver A. Klappenbach, ¿Existe un progreso moral en la historia? en* Claves de razón práctica, *nº 96, Madrid, octubre de 1999.*

... y de los sentimientos

¿Implica este elogio de la razón compartir el menosprecio kantiano de los sentimientos? Como dije antes, este menosprecio se basa en ese carácter empírico que impide a las emociones trascender del ámbito subjetivo y abrirse a esa universalidad que Kant consideraba la nota esencial de la experiencia ética.

Aun aceptando en lo esencial la tesis kantiana que defiende el papel determinante de la razón en los juicios morales, como he tratado de mostrar más arriba, creo que hoy estamos en mejores condiciones para reivindicar el papel de las dimensiones empíricas y emotivas en la experiencia moral. Si consideramos los sentimientos y emociones[7] *en sí mismos* la desconfianza kantiana respecto a ellos está plenamente justificada: el gusto, el deseo, el miedo o la ira no pueden arrogarse el papel de criterios éticos de valor universal. Pero si los consideramos como estados afectivos que acompañan a la acción y por tanto a la consciencia intelectual que tenemos de ella, ese «abismo infranqueable» entre pensar y sentir pierde su carácter excluyente y sus relaciones resultan mucho más matizadas. Los más recientes estudios acerca de la inteligencia ponen de relieve no sólo la importancia de la dimensión afectiva en la vida intelectual sino también la imposibilidad de trazar límites claros entre razonamientos y emociones: en la medida en que el conocimiento consiste en «saber a qué atenerse», según la feliz expresión de Ortega, no es posible separar el saber de las reacciones emotivas que las consecuencias de la acción producen en el sujeto. El dualismo entre razón y sentimientos es heredero de una psicología de las facultades de corte aristotélico, que convierte las operaciones mentales en entidades autónomas, una concepción superada tanto desde el punto de vista psicológico como desde la fenomenología. El «mundo de la vida» de que hablaba Husserl es anterior, epistemológicamente hablando, a las distinciones que exige el análisis de sus momentos.

Desde este punto de vista los sentimientos y emociones cumplen un papel fundamental en el hecho moral. De hecho, son los sentimientos los que guían el aprendizaje moral del niño en sus primeras relaciones con los que le rodean, antes de que sea posible cualquier reflexión racional sobre la moralidad. Y en una personalidad razonablemente equilibrada esos mismos sentimientos acompañan durante toda su vida las

[7] *Wundt entendía por sentimientos las afecciones simples de la afectividad y por emociones las combinaciones de varios sentimientos. Aquí los uso indistintamente.*

relaciones cognitivas y prácticas que establece con el mundo que le rodea, hasta el punto de que muchas veces no es necesaria una evaluación racional explícita que justifique una decisión Así como no existen hechos «puramente empírico» (todo hecho empírico se produce en un contexto que le otorga su sentido) tampoco existen conocimientos «puramente cognitivos», ajenos a la afectividad[8]. El descubrimiento de la alteridad –la experiencia ética por excelencia– constituye un buen ejemplo: el egocentrismo infantil es incapaz, tanto cognitiva como afectivamente, de reconocer los derechos de sus semejantes. Pero si el desarrollo de la personalidad no es patológico, llega un momento en que el niño es capaz de ponerse en el lugar del otro y superar ese egoísmo primitivo que le lleva a ver el mundo como una prolongación de su propio yo. Es decir, de superar el *error* cognoscitivo de negar al otro su carácter de otro (su alteridad) para considerarlo un mero instrumento a su servicio. Y es en ese momento cuando aparecen los sentimientos que reflejan y acompañan al ejercicio de ese aprendizaje de la «facultad de lo universal»: la compasión, la solidaridad, la empatía ante los problemas ajenos. La *pitié* de que hablaba Rousseau corresponde a un estadio del desarrollo de la personalidad en la que ésta es capaz de armonizar las exigencias racionales con la reacción afectiva que la racionalidad exige. Y de hecho no son pocas las decisiones morales que surgen de una motivación fundamentalmente emotiva y quizás hasta podría decirse que esto sucede en la mayoría de los casos.

Existen patologías emocionales, desde luego, y tanto más frecuentes cuanto más intereses entran en juego en las relaciones sociales. No pocas veces se presentan situaciones en las cuales es necesario desoír emociones violentas para tomar decisiones en las cuales la valoración racional parece contradecir las reacciones afectivas, si bien estas decisiones racionales no dejan de estar acompañadas por otro tipo de sentimientos. Pero esto no es una razón para desconfiar *a priori* de la afectividad, confundiendo su carácter subjetivo con una exaltación del egoísmo. El sentimiento patológico –o «inmoral» si se prefiere– implica siempre una contradicción con la racionalidad y es precisamente ese error cognoscitivo lo que lo convierte en inmoral.

[8] *Desde este punto de vista habría que revisar la famosa «falacia naturalista», anticipada por Hume y desarrollada por Moore y buena parte de la filosofía analítica. Si bien es verdad que resulta lógicamente ilegítimo el tránsito de proposiciones enunciativas a afirmaciones valorativas, también lo es que esas proposiciones enunciativas se pronuncian en un contexto hermenéutico de sentido que incluye ya algún tipo de valoración.*

Kant se equivocaba: la experiencia moral de aquellas almas «tan llenas de conmiseración que encuentran un placer íntimo en distribuir la alegría en torno de sí» es más plena y éticamente más valiosa que la del seco filántropo que «realiza la acción benéfica sin inclinación alguna, sólo por deber». Sin negar méritos a este último, la moral cálida del primero obedece a una racionalidad armónica, que es capaz de integrarse naturalmente con las dimensiones afectivas de la acción, y en ese sentido resulta «más racional» que la del filántropo de «temperamento frío e indiferente a los dolores ajenos» que no es capaz de sentir como piensa y está obligado a vivir en una permanente esquizofrenia.

Resumiendo. Los dualismos siempre son sospechosos. Buena parte de las discusiones acerca de la fundamentación de la experiencia moral podrían enriquecerse superando las dicotomías heredadas de teorías del conocimiento atadas a la vieja concepción aristotélica de las «facultades», que ha generado un divorcio entre lo empírico y lo racional, entre lo intelectual y lo afectivo. Como dice Ortega: «Vivir es lo que hacemos y nos pasa: desde pensar y soñar o conmovernos hasta jugar a la Bolsa o ganar batallas»[9]. Y cuando la razón se desentiende de lo que hacemos y nos pasa, sólo puede esperarse que la reemplacen los monstruos que pintaba Goya.

[9] *Ortega y Gasset,* ¿Qué es filosofía?, *cap. X.*

Lucha de capitales en *Arte* de Yasmina Reza

Rafael García Alonso

El estudio sobre la distinción que Pierre Bourdieu publicó en 1979 se refería a una realidad empírica claramente delimitada espacial y temporalmente. Sin embargo, en escritos posteriores ha defendido que ese libro ofrecía un modelo con aspiraciones a ser válido universalmente, al captar determinadas estructuras y mecanismos de actuación. Nada sería, sin embargo, más inadecuado que aplicarlo con talante sustancialista. Como si los vínculos allí establecidos entre determinados grupos sociales y sus comportamientos fueran inmodificables. Siguiendo su invitación, haré de aquel texto y de otros afines una lectura generativa, aplicando dicho modelo a una obra de ficción: *Arte* (1994) de Yasmina Reza. La posible objeción de que en ella no se trata propiamente una realidad empírica sino virtual queda matizada si tenemos en cuenta que, en mi opinión, Reza capta con gran lucidez un cúmulo de problemas, relaciones interpersonales y actitudes propias de nuestra época. Por lo demás, no resulta improbable que Reza conozca *La distinción*. Es más, la presentación que se hace de los personajes está en perfecta sintonía con ella. La vida ficticia de los protagonistas resulta óptima si se quiere analizar el texto desde una filosofía, como la de Bourdieu, relacional y disposicional. Es decir, en la que se atiende a las relaciones entre los agentes y no se olvidan sus potencialidades conductuales. Sin forzar las conexiones cabe, en definitiva, decir que Bourdieu y Reza comparten una misma «sensibilidad de época» que les lleva a abordar la realidad de forma similar.

1. Estos chicos se pelean

Recordemos que en *Arte* la adquisición por parte de Sergio, para su propia casa, de un cuadro blanco con casi imperceptibles líneas trasversales blancas da lugar al cuestionamiento de la amistad entre tres buenos amigos: Sergio, Marcos e Iván. Sabemos que la amistad data de quince años atrás y puede aventurarse que su edad oscila en torno a los cuarenta años. Digamos en torno a los cuarenta y cinco. Es interesante, para los fines de este artículo, que cada personaje sea presentado, prác-

ticamente en cuanto aparece, mediante una descripción casi sociológica. De Sergio se nos dice que ha triunfado, que es médico dermatólogo, que tiene una posición económica desahogada, que tiene dos hijos, que vive solo y que está divorciado. A Marcos, Sergio lo introduce como «ingeniero aeronáutico, muy bien situado, forma parte de esos nuevos intelectuales que no se contentan sólo con ser enemigos de la modernidad, sino que además se enorgullecen de ello» (1). Iván se presenta a sí mismo como profesionalmente fracasado en el sector textil. Rutinariamente convencional, se siente medianamente satisfecho porque va a convertirse en representante de una papelería al por mayor de la que es propietario su futuro suegro. Su próxima alianza con una mujer «de muy buena familia» (2) le da la seguridad de entrar en el orden convencional –lógico»– de las cosas: trabajo, boda, hijos... En cualquier caso su «capital económico» actual depende de su madre y del empleo que va a comenzar a desarrollar.

Los datos que se nos dan nos permiten evaluar el «capital cultural» de cada uno de ellos. Formación universitaria probable en Iván y segura, altamente especializada, en los casos de Sergio y Marcos. Su conocimiento de la historia y la teoría del arte contemporáneo es muy diversa. Podemos considerar que, a este respecto, el capital cultural de Sergio es mucho mayor que el de Iván –quien no rebasa el nivel de los lugares comunes y del desinterés. También, a ese respecto, es superior al de Marcos quien, sin embargo, tiene buenos conocimientos de arte y sabemos que tuvo interés por San Juan de la Cruz aunque en la actualidad desdeña la cultura. Va mucho más lejos: vomita sobre ella –o sobre, aclara, lo que Iván considera que es la cultura– «sin contemplaciones» (3).

Sergio y Marcos discuten entre sí agresivamente. De rebote acusan a Iván –que trata en vano de pasar una velada agradable y que actúa inútilmente de forma conciliadora– de ser una persona híbrida, fláccida o inconsistente. En varios momentos, Iván acusa a sus amigos de haberse vuelto locos: «No entiendo nada (...) ¿A qué viene esta pelea, y menos aún por un cuadro?» (4). En una línea similar Josep María Flotats en el prólogo a la edición en castellano de esta obra que él ha dirigido, traducido y representado, se refiere a las nimiedades por las que los personajes discuten y a la desproporción entre la causa –en último término, la compra del cuadro– y el efecto. Sin embargo, tal desproporción quedar matizada si tenemos en cuenta conceptos teóricos con los que Bourdieu nos alienta a interpretar la realidad. De forma más explícita, la conexión entre las posiciones sociales de los agentes, sus formas de interpretar la realidad o *habitus* y sus elecciones o tomas de

posición. Entenderemos mejor a los personajes si consideramos que si bien su conducta está lejos de responder a una conducta fríamente racional, sí que es razonable. Es decir tienen comportamientos de los que se puede dar razón sin que se rijan por el principio de la razón (5). Eso es lo que intentaré.

De los datos respecto al capital económico–profesional y al capital cultural de cada uno de ellos cabe deducir que las tensiones que, a lo largo de quince años, hubieran podido surgir de las diferencias entre esos tipos de capital no han bastado para separarles y que se ha conseguido un equilibrio que ha ido manteniéndose. Sin embargo, refiriéndonos a las relaciones de amistad en general, no es exagerado decir que con frecuencia surgen tensiones que tienen que ver con la interpretación de la realidad. A menudo se dan luchas, de mayor o menor calibre, en las que los amigos intentan imponer una determinada «visión legítima» (6) de aquélla. Ese es sin duda el caso de *Arte*. ¿Es una obra de arte el cuadro que ha comprado Sergio? ¿Es una obra maestra *La vida feliz* de Séneca que Sergio recomienda? ¿Hay intentos de imponer una cierta jerarquía en la relación amistosa por parte de cualquiera de los amigos?

No he mencionado hasta ahora, sin embargo, un concepto de Bourdieu sumamente pertinente. El de capital simbólico, es decir, el reconocimiento que los agentes reciben de un grupo. Por ejemplo, de un grupo de amigos. Bourdieu señala que el poder de los agentes para imponer su punto de vista depende de su capital simbólico. Mi hipótesis es que las beligerantes discusiones que mantienen Sergio, Marcos e Iván se explican si tenemos en cuenta que la compra del cuadro rompe el equilibrio existente en la distribución de capital de los tres amigos. Iremos viéndolo a continuación.

Comencemos diciendo que, según Bourdieu, el capital simbólico es un *percipi*, «un ser conocido y reconocido, que permite imponer un *percipere*» (7). Cada uno de los amigos posee un determinado capital simbólico. Los de Sergio y de Marcos se enfrentan a lo largo de la acción. Iván, a pesar de ser sin duda el personaje más ingenuo, hacia el final de la obra expresa patéticamente cuál es el suyo y capta lo que está en juego, «no soy como vosotros, no quiero tener autoridad (...) yo quiero ser vuestro amigo Iván el pitufo, el pitufo simpático y bonachón» (8). En efecto, es el poder lo que está en juego. Iván desearía que nada perturbara el equilibrio existente. Por el contrario, Marcos interpreta la compra del cuadro como una rebelión de Sergio contra lo que era, a su juicio, su posición simbólica dominante. Aquella en la

que sentía que imponía su *percipere*: la compra del cuadro, dice, no se habría producido si Sergio todavía hubiese reconocido su superioridad y medido las cosas a su manera, como ocurría anteriormente. Marcos considera, pues, que en su forma de ser percibido, su *percipi*, se discute la autoridad que se atribuía a sí mismo. La independencia de Sergio, continúa, lo convierte en un traidor[1]. Por su parte, Sergio pretende que se le reconozca un puesto predominante en un aspecto muy claro, la competencia para hablar con sentido –y por tanto para emitir juicios de valor estéticos– en lo que concierne al campo artístico. Al menos, en lo que se refiere al arte contemporáneo. En este campo se reconocía la supremacía de su capital cultural. ¿Por qué, entonces, la compra del cuadro molesta tanto a Marcos? Una primera razón –que se irá completando según avancemos– consiste en que la compra del cuadro supone el aumento del capital cultural de Sergio haciendo de su casa –a la que se califica de monacal en otro momento– en una encarnación del carácter ascético del arte contemporáneo modernista que insiste en la pureza de los medios utilizados por la pintura. Pero esa exhibición de capital cultural es juzgada por los amigos como un intento de aumentar consiguientemente su capital simbólico y, por tanto, de destacar sobre ellos mismos. La compra del cuadro, en definitiva, es recibida, especialmente por Marcos, como una alteración de las relaciones de poder existente.

La «rebelión» de Sergio es, además, percibida por Marcos como un debilitamiento de la autoridad de su peculiar forma de percibir el mundo. Marcos sentía que Sergio, anteriormente, le distinguía de los demás (9). Agradecía que le considerara como apartado del mundo, sintiéndose de esa manera claramente superior. En mi opinión, aquí no es descabellado pensar que esa posición de Marcos tiene que ver con anteriores pretensiones de ser considerado algo similar a un artista. Pues ese carácter de autoexclusión y posición sacrificial ha sido durante el siglo

[1] *La brutalidad con que Marcos confiesa su visión de su relación con Sergio produce un efecto cómico, precisamente porque en las relaciones de amistad contemporáneas los agentes tienden a negar la eficacia de los liderazgos suponiendo que existe una situación de igualdad. Una de las pretensiones de este artículo es llamar la atención sobre la potencia esclarecedora que –con mayor profundidad que el denominado «interaccionismo simbólico»– la obra de Bourdieu puede tener para esclarecer las relaciones «cara-a-cara». En una nota de* El sentido práctico *Bourdieu escribe: «En contra de todas las formas de ilusión ocasionalista que conducen a relacionar directamente las prácticas con propiedades inscritas en la situación, es preciso recordar que las relaciones "interpersonales" sólo en apariencia son relaciones de persona a persona y que la verdad de la interacción no reside nunca por completo en la interacción». (*El sentido práctico, *Madrid, Taurus, 1991, p. 101).*

XX un tópico atribuido al ser del artista. La referencia, ya citada, a su interés por San Juan de la Cruz es, en este caso, relevante. Marcos siente, pues, que su heroico apartamiento de la sociedad es sobrepasado por el alejamiento de este Sergio que coquetea con el ascetismo pictórico sacrificándose a sí mismo hasta el punto –aunque se trate de una bromista exageración– de quedarse arruinado por la compra del cuadro.

Ahora bien, el capital simbólico que se posee no es ajeno a la confluencia en una determinada persona de sus capitales económico y cultural. Recordemos brevemente que para Bourdieu el concepto ontológico fundamental es el de *espacio social* el cual se define como «una estructura de posiciones diferenciadas» (10) en la que los agentes se distribuyen según los dos principios de diferenciación más eficientes, el capital económico y el capital cultural. Cuantos más próximos se hallen los tipos de capital que detenten, más cosas compartirán. Por otra parte, la diferenciación en los distintos tipos de capitales y el volumen global de capital que posean es la causa de las diferencias en sus tomas de posición. Por eso, como señalaba un poco más arriba, puede decirse que, con la adquisición del cuadro, Sergio está alterando la estructura de posiciones existente y tendiendo a aumentar su capital global.

Igualmente, el espacio social es un campo de fuerzas dentro del cual los agentes se enfrentan entre sí según cuál sea su posición. De esas luchas, dice Bourdieu, resulta la conservación o la transformación de la estructura. Y, aclara, las luchas se intensifican todas las veces que se pone en tela de juicio el valor relativo de los diferentes tipos de capital» (11). Esto es, como hemos visto, lo que teme Marcos. Pues lo que está en juego en esas luchas son los «principios legítimos de visión y de división del mundo natural y del mundo social» (12). Transparentemente estos conceptos ayudan a comprender lo que se están jugando los personajes de *Arte*. Como venimos viendo, la lucha entre Marcos y Sergio es la lucha entre personas que tienen un capital económico similar pero cuya competencia en el terreno específico del campo artístico –y por tanto su capital cultural– es muy diferente. De ahí que sus elecciones durante la acción sean muy diversas. No olvidemos que no se trata de elecciones completamente conscientes, racionales, sino más bien «razonables». Sergio no adquiere premeditamente el cuadro para diferenciarse de sus amigos. Otras razones le guían, como veremos más adelante, pero indirectamente ello supone el aumento de la visibilidad de su capital cultural y el consiguiente desequilibrio ya citado. Marcos, por su parte, ve en ello inmediatamente una amenaza para su

propia supremacía y ataca brutalmente a Sergio, el cual no tarda en contraatacar. Iván, por último, cuyos capitales económico, cultural y simbólico están claramente por debajo de los de sus amigos, actúa de forma conciliadora que es la estrategia para él más favorable. Pero aunque su posición sea subordinada, no es irrelevante y los amigos enfrentados intentan ganárselo cada uno para su causa. De hecho tras la primera escena en la que se produce el enfrentamiento entre Sergio y Marcos, en las tres siguientes aparece Iván reunido solamente con uno de sus dos amigos. A pesar de su apaciguadora disposición, su indefinición, el ocupar ese lugar intermedio, acaba granjeándole las críticas de sus amigos que no pueden soportar su tibieza de tal forma que resulta el más perjudicado. En efecto, la forma de ser percibido por sus amigos, su capital simbólico, se deteriora. Al final de la obra se nos dice que los tres deciden someter su amistad a un «periodo de prueba». Lo que Iván tiene en común en capital económico, profesional y cultural con Sergio y Marcos es menor que lo que éstos, pese a sus desencuentros, tienen entre sí. No es de extrañar que Iván se lamente al oír esa expresión. Probablemente, él no subsistirá como amigo a dicha prueba.

2. Fracciones de clase

Pero el modelo de Bourdieu que sometemos aquí a experimentación sigue dando frutos positivos si consideramos diversos elementos de *La distinción*. Entre las diversas definiciones que Bourdieu ha dado de *habitus* quisiera retener que por ello entiende estructuras mentales de la percepción generadas socialmente y capaces de orientar la conducta (13). El *habitus* es capaz de plasmar las características de una posición en un estilo de vida unitario, que permitirá elegir personas, bienes y prácticas. El problema al que está sometida la amistad de los personajes de *Arte* es que sus estilos de vida se están diferenciando más allá de lo que puede admitir el mantenimiento de una amistad. Algunos reproches que Marcos le hace a Sergio tienen que ver directamente con este aspecto: alterna «con la gama alta de la clase pija» (14); su conducta carece de sentido del humor y ya no consiguen reírse juntos, se interesa por las novedades, emplea un lenguaje pedante y ha hecho una compra despilfarradora en la que el arte –el capital cultural– predomina sobre el dinero: el capital económico. Por su parte, Sergio contraataca reprochándole a Marcos la falta de encanto de su mujer, Paula, a la que acusa de ser fría y cerrada al mundo. Y, concluye, con un ataque al capital

simbólico de ambos: dos fósiles que han renunciado a ser personas de su tiempo. Sus *habitus* evidentemente se han distanciado; Sergio y Marcos cada vez tienen menos en común. Se oponen claramente al elegir personas, bienes y prácticas.

Pero, siendo esclarecedor, el concepto de *habitus* no es el que mejor nos permite analizar lo que sucede en *Arte*. A juicio de Bourdieu los *habitus,* con los estilos de vida y elecciones que generan, se explican mejor si tenemos en cuenta la estratificación del espacio social ocupado por la clase dominante. Constata que las distintas fracciones de ésta distribuyen su capital económico y su capital cultural de modo simétrico e inverso. Es decir, que las fracciones más ricas en capital cultural se oponen a las fracciones más ricas en capital económico. Sienten incluso antipatía entre sí. Entre ambas puede haber fracciones intermedias. En este análisis del espacio social ocupado por la clase dominante se da gran coincidencia entre Bourdieu y Reza.

En *La distinción* Bourdieu identifica tres fracciones. La fracción más rica en capital cultural está integrada por profesores de enseñanza superior, artistas y profesores de enseñanza media. Entre sus *habitus* dicen preferir obras que requieren la disposición estética más pura, es decir, más atenta al significante en sí mismo; se interesan por campos menos consagrados, y no desdeñan que sus amigos sean artistas. Luego se hallarían profesionales liberales como arquitectos, abogados, médicos parisinos y otros. Finalmente los patrones comerciales e industriales. Estos últimos, más ricos en capital económico, eligen obras de cultura burguesa de segunda fila, despreciadas o clásicas. Prefieren que sus amigos sean serios. Este orden es, pues, decreciente en capital cultural y creciente en capital económico. Por supuesto, esta estratificación no es inamovible, lo cual nos resulta útil para aplicarla flexiblemente al texto de Reza.

¿Qué ocurre en *Arte*? Ciertamente, Sergio y Marcos son profesionales liberales y tienen un alto poder adquisitivo. Sin embargo, Sergio ha dado preferencia a la cultura frente a la economía y Marcos ha hecho la elección inversa. Por su evolución, Sergio se encuentra –o aspira a encontrarse– en la fracción más rica en capital cultural. Marcos, por su parte, se muestra beligerante contra el capital cultural sofisticado. Se confirma, pues, la oposición que toma como campo de juego el capital cultural. Marcos y Sergio no sólo se diferencian por su aprecio o desprecio de la cultura sino que hacen de ello una cuestión personal que fomenta su mutua antipatía.

Finalmente, aunque Iván se halla a medio camino entre ambos, su capital cultural podría situarse entre el usual en el subsector más bajo de los profesionales liberales y el de la fracción formada por los patrones comerciales e industriales entre los que ha intentado fallidamente contarse. Las elecciones de Iván son oscilantes y faltas de claridad, intentando mantenerse a bien con cada uno de los dos amigos enfrentados. En Iván se confirma también la neutralidad mediante la cual personas pertenecientes –o que aspiran a pertenecer– a cierta fracción de clase intentan evitar ser afectadas personalmente por los conflictos. En *Arte*, en efecto, Iván intenta eludir el tema de enfrentamiento siempre que puede.

Para comprender el lenguaje de cada personaje dentro de las disensiones de la clase dominante resultan significativos los cuadros con que cada uno de ellos decora su casa. Sergio hace una adquisición en pintura pura. Lejos del gusto del sentido común; casi desafiante respecto a él. Marcos encarna un gusto convencional. Mide el valor de la pintura por el dinero: sea de la suya propia, respecto a la que dice que no vale un duro, como respecto a la comprada por Sergio que le parece un timo. Iván –en una aproximación estratégica y oportunista al espíritu convencional de Sergio– llega a clasificar a Marcos como «un clásico». Finalmente, Iván tiene en su casa «un bodrio» (15) que se queda a medio camino entre una pintura figurativa clásica y otra que tuviera pretensiones de vanguardismo. Lo que se está dirimiendo, aquí también, no son nimiedades sino la distribución de poder entre las fracciones de la clase dominante.

De ahí que las violentas discusiones entre los personajes y la puesta en peligro de su amistad no son desproporcionadas a la compra del cuadro si se considera que se están jugando no sólo el capital simbólico (percipi) de cada uno de ellos, y su lugar en el encuadramiento social, sino también la autopercepción de su propia identidad personal y de su ser social. Para el análisis de *Arte* es muy significativo el siguiente texto de Karl Marx que Bourdieu incluye en *La distinción:* «El hombre se define, de inmediato, como propietario privado, es decir, como poseedor exclusivo que afirma su personalidad, se distingue del otro y se relaciona con el otro por medio de esta posesión exclusiva: la propiedad privada es su modo de existencia personal, distintivo, y en consecuencia su vida esencial» (16). Sergio, en efecto, alcanzado el éxito profesional, se dedica a cultivar el campo artístico que siempre le ha interesado. La adquisición que ha hecho supone, un paso más de identificación y definición personal mediante el adentramiento en ese mun-

do. Recordemos, como caso claro, que Iván, antes de contemplar el cuadro, pero teniendo conocimiento de él a través de Marcos, dice: «cada vez más monacal, tu casa...» (17). Lo cual es admitido por Sergio de buena gana, riendo. La frase de Iván tiene un componente crítico, acusatorio, pero Sergio la interpreta como un halago. Iván edulcora el reproche que está haciendo a Marcos, desplazando el término «monacal» a un objeto, «tu casa», pero obviamente tal adjetivo va dirigido al propio Sergio. Como reprochando: «todo se va haciendo en ti más afín con ese cuadro que has comprado, tu casa, tu forma de vestir, tu forma de comportarte... De esa forma, te vas distanciando de nosotros, al tiempo que exhibes obscenamente tus conocimientos de arte y tu gusto sofisticado». Tal es la percepción también de Marcos. Lo cual contribuye a que éste lance furibundos ataques contra Sergio.

Por el contrario, si, con candidez, Sergio interpreta la frase como un halago es porque lo hace desde el estilo de vida unitario al que le conduce su *habitus*. Sergio va sintiendo –sin que ello implique consciencia racional–, en efecto, por decirlo con un importante constructo teórico de Bourdieu, que en él mismo se va produciendo una complicidad ontológica entre el *habitus* y el campo artístico. Su ser mismo, su percepción y su acción se van estructurando en sintonía con ese campo. Aquí entra en juego un problema de gran interés en la obra de Bourdieu al que dedicaré, en seguida, unos párrafos: el de la sinceridad de la conducta de Sergio[2].

3. La sinceridad de Sergio

Pero antes conviene constatar que entre los tres amigos se está produciendo, tal como veía Marx, una modificación de su ser personal que, al tiempo, los distingue entre sí. El cuadro comprado es costoso. El coleccionismo de obras de arte es un círculo muy restringido. La obra comprada, además, está pensada, por su misma estructura, para

[2] *Un aspecto muy destacable en* Arte *es el de la decoración y el vestuario. Podría pensarse que Reza ha dado un paso incorrecto, debido a su inverosimilitud, al explicitar que el decorado existente en las casas de los tres amigos es el mismo, «lo más austero posible, lo más neutro» (18) a excepción de las obras pictóricas expuestas. Además, al menos en España, los tres personajes visten con el mismo tipo de traje. Ello, en principio, no se corresponde con los diferentes habitus y formas de ser de los personajes. Tal disonancia, sin embargo, se explica –independientemente de razones de agilidad y economía en la puesta en escena– si tenemos en cuenta que Reza nos sitúa ante un grupo de amigos cuya proximidad está en juego. Por otra parte, nos sumerge en un ambiente que puede ser ajeno al espectador medio.*

provocar una experiencia estética centrada sobre el lienzo mismo, es decir, sobre su propio modo de estar pensada y confeccionada. No nos hallamos ante la representación de nada, en línea con las pinturas centradas en la mímesis, sino en un cuadro que pretende centrar la atención exclusivamente sobre sí mismo (y sobre su significado teórico). Sobre el significante. Lo cual constituye una forma sofisticada de relacionarse con el arte que no deja de tener efectos sociológicos. Pues, dice Bourdieu, la apropiación de obras de arte es la forma más clara de adquirir capital simbólico en tanto que adquisición de símbolos de poder tales como la «distinción natural», la «autoridad» personal o la «cultura» (19). Actúa, por tanto, continúa, como una estrategia de distinción destinada a mostrar la excelencia de la propia persona a través del desinterés. Lo cual es palmario cuando en *Arte* Sergio dice –aunque no sea obviamente el caso– que está arruinado para luego aclarar que aunque, en términos absolutos, el cuadro sea caro, «en realidad» no lo es (20). Es decir, el valor del arte no es reductible a su precio. Por eso, igualmente, afirma desdeñar las posibles fluctuaciones futuras del cuadro que ha comprado o el hecho de que el cuadro de Marcos carezca de valor económico.

Algo que es propio, según Bourdieu, de la economía de los bienes simbólicos. En ella, se fomenta también la complicidad entre el campo cultural y los *habitus* adecuados. Marcos e Iván consideran que la compra realizada por Sergio carece de sentido, es un disparate. Marcos lo valora desde la lógica económica: «Un muchacho que no es millonario. Desahogado sí, confortablemente desahogado, pero sin más. Se ha gastado cinco millones en una tela blanca» (21). Pero desde el punto de vista implícito en la economía de los bienes simbólicos la ley del interés económico no es fundamental (22). La incompatibilidad entre los puntos de vista de Marcos y Sergio choca aquí frontalmente. Es más, la interpretación que hace Marcos de la compra del cuadro, la convierte casi en un desafío insultante. Lo cual es resultado del enfrentamiento entre distintos tipos de capital referida anteriormente. Dos concepciones distintas se enfrentan: «Por un lado, la independencia máxima respecto a la demanda del mercado y la exaltación de los valores del desinterés; por el otro, la dependencia directa, recompensada por el éxito inmediato respecto a la demanda burguesa» (23). Sergio ve la compra del cuadro desde la lógica interna al campo artístico. Marcos desde fuera de ella. Pero, además, Marcos, como hemos visto, la considera como un desequilibrio en el reparto de capital simbólico. El enfrentamiento está asegurado. Con todo, no hay que atribuir a los

agentes intenciones completamente conscientes –racionales– de destacar, ofender, conservar o adquirir poder, etc. Sus distintas interpretaciones nos llevan a la anunciada cuestión de la sinceridad en la compra y en la pugna.

Marcos interpreta la compra de Sergio desde un criterio utilitarista. «No puedo imaginar que seas sincero cuando dices que te gusta ese cuadro» (24), le espeta a Sergio. De nuevo, Bourdieu nos da la clave al explicar que, desde ese criterio, la conducta práctica de los agentes suele ser considerada como resultado de un cálculo racional cuyo fin último es obtener beneficios económicos y materiales (25). En nuestro caso, Marcos considera que Sergio –independientemente del grupo de los amigos– está intentando ascender de *status*. La conducta de Sergio le molesta porque le parece cínica[3]. Lo cual no es incompatible con sospechar que Sergio es la víctima del esnobismo o del embaucamiento.

Por el contrario, la obra de Bourdieu nos advierte del error de reducir a las reglas del campo económico los demás campos. Siguiendo la línea de Max Weber o de Émile Durkheim, constata la tendencia de los campos a entrar en procesos de diferenciación progresiva, con leyes autónomas. Lo cual en el campo artístico ha sido planteado por la teoría del arte por el arte. Ahora bien, cuando tal autonomización es asumida por los agentes –como es el caso de Sergio– se produce la ya citada coincidencia o complicidad entre las estructuras objetivas del campo y las estructuras subjetivas de los agentes. A este respecto Bourdieu introduce el concepto de *illusio*. No se trata de que los agentes, en este caso Sergio, actúen siguiendo premeditadas estrategias sino de que inmersos en el juego lo siguen fascinados. Las estructuras objetivas del juego les interesan verdaderamente y son asimiladas mentalmente a la perfección. «La *illusio* es el hecho de meterse dentro, de apostar por los envites de un juego concreto» (26). Por esa razón, Sergio justifica el alto precio del cuadro o se interesa, sinceramente, por las fases por las que ha transcurrido la obra del pintor.

El enfrentamiento sobre la sinceridad de la conducta de Sergio –sobre su *illusio* o su conducta flusa– se juega especialmente en dos terrenos. En primer lugar, sobre la cancha del lenguaje técnico –estereotipado a juicio de Marcos– que Sergio utiliza. Algunos de los mejores efectos cómicos de la obra se producen precisamente en la pugna entre el lenguaje exaltatorio manejado por Sergio, y el denigratorio manejado por

[3] *Los conceptos de cinismo y de* illusio *son conceptos enfrentados en Bourdieu.*

Marcos. Inmerso en la *illusio,* Sergio usa una serie de términos que Marcos se niega a aceptar. No es de extrañar si, como dice Bourdieu, «todas las formas de expresión estereotipadas son programas de percepción y diferentes estrategias, más o menos ritualizadas, de la lucha simbólica diaria» (27). Así, por ejemplo, Sergio le pide a Marcos que contemple la delimitación interna que el cuadro tiene. Marcos usa un término corriente claramente denigratorio y pregunta si es un esparadrapo. Sergio, responde: «No, es una especie de papel Kraft... confeccionado por el artista» (28). Lo cual inmediatamente desencadena una discusión sobre los términos y el tono adecuado para referirse al autor de la obra. Como otras que hay sobre los términos «deconstrucción» o incluso «blanco». En segundo lugar, Sergio responde a los ataques de Marcos sobre la relevancia del cuadro apelando a su propia experiencia estética y a su dominio del arte contemporáneo donde Marcos no puede competir. Sergio, en efecto, apela a las reglas mismas del campo artístico. Usa varios argumentos: el cuadro tiene prestigio dentro del mundo del coleccionismo; el pintor es muy reputado, y –argumento que oficializa la obra como tal– el Museo Reina Sofía lo cuenta con otras tres obras suyas. Las replicas de Marcos juegan con la iconoclastia, y con un altivo desprecio sobre la cultura. Sergio, por su parte, responde con la negación de la competencia de Marcos para hablar sobre el tema apelando a otro aspecto al que Bourdieu ha concedido mucha importancia: el esfuerzo y el tiempo necesario para alcanzar tal competencia. Las valoraciones son obviamente muy distintas. Para Iván y Marcos, Sergio siempre ha sido una «rata de exposiciones» (29). Sergio, condescendientemente, disculpa los exabruptos de Marcos porque «no tiene la educación adecuada, es necesario un largo aprendizaje que él no posee» (30).

El desenlace de la obra confirma la hipótesis de Bourdieu del enfrentamiento entre las lógicas de los campos artístico y económico, así como la razón práctica que mueve a actuar a los agentes sociales. Sergio, para mostrar que para él es más importante el mantenimiento de la amistad que el cuadro, le lanza a Marcos un rotulador para que pinte sobre él. Marcos pinta un esquiador. Sin embargo, más tarde consiguen arreglar el cuadro ya que esa tinta era lavable. Cuando Marcos le pregunta si conocía ese detalle, Sergio miente y dice que no. Sergio ha triunfado: el desinterés que ha mostrado es una conducta que es recompensada dentro del campo de producción cultural. En este caso, supone el llevar al límite –en una especie de potlatch en cuanto desafío insuperable o, si se quiere, en una gran muestra ficticia de amistad– la suspensión de la ley del interés económico.

Citas:

1. Reza, Yasmina (1999), *Arte,* Barcelona, Anagrama, p. 16.
2. Reza, Y., *op. cit.* p. 20.
3. Reza, Y., *op. cit.* p. 62.
4. Reza, Y., *op. cit.* p. 73.
5. Bourdieu, Pierre (1997), *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción,* Barcelona, Anagrama, p. 140.
6. Bourdieu, Pierre (1999), *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos,* Madrid, Alkal, p. 66.
7. Bourdieu, P., (1999), *op. cit.* p. 66.
8. Reza, Y., *op. cit.* p. 95.
9. Reza, Y., *op. cit.* p. 84.
10. Bourdieu, P., (1997), *op. cit.* p. 28.
11. Bourdieu, P., (1997), *op. cit.* p. 50.
12. Bourdieu, P., (1997), *op. cit.* p. 84.
13. Bourdieu, P., (1988), *Cosas dichas,* Barcelona, Gedisa.
14. Reza, Y., *op. cit.* p. 87.
15. Reza, Y., *op. cit.* p. 19.
16. Bourdieu, Pierre (1988), *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto,* Madrid, Taurus, p. 279.
17. Reza, Y., *op. cit.* p. 28.
18. Reza, Y., *op. cit.* p. 11.
19. Bourdieu, P., (1988), *op. cit.* p. 281.
20. Reza, Y., *op. cit.* p. 30.
21. Reza, Y., *op. cit.* p. 19.
22. Bourdieu, P., (1997), p. 155.
23. Bourdieu, P., (1997), p. 66.
24. Reza, Y., *op. cit.* p. 75.
25. Bourdieu, P., (1997), *op. cit.* p. 144.
26. Bourdieu, P., (1997), *op. cit.* p. 142.
27. Bourdieu, P., (1999), *op. cit.* p. 66.
28. Reza, Y., *op. cit.* p. 46.
29. Reza, Y., *op. cit.* p. 26.
30. Reza, Y., *op. cit.* p. 32.



Lilia y Alejo Carpentier (París, 1977)

Hacia una nueva Edad Media

Jorge Andrade

El historiador Eric J. Hobsbawm termina su *Historia del siglo XX* con estas palabras: «...si la humanidad ha de tener un futuro, no será prolongando el pasado o el presente. Si intentamos construir el tercer milenio sobre estas bases, fracasaremos. Y el precio del fracaso, esto es, la alternativa a una sociedad transformada, es la oscuridad.»

¿A qué se refiere Hobsbawm con la palabra «oscuridad» con que remata su historia de lo que él llama «el siglo XX corto», es decir el que va desde la Primera Guerra Mundial a la disgregación de la URSS? Presumiblemente alude a la idea marxista de la «barbarie», a la que la humanidad se vería abocada en la hipótesis del fracaso socialista y de una victoria del capitalismo de tal calibre que cerrara el paso a cualquier alternativa.

La época a la cual teme Hobsbawm que estemos abocados podrá llamarse de «la oscuridad», como quiere él, de la «barbarie» o «del ocaso», como prefieren otros autores; en todo caso, cualquiera de esas denominaciones está cargada de alusiones ominosas, capaces de provocar el desasosiego de nuestro ánimo. Las tres evocan desorden, ignorancia, brutalidad, estancamiento, anarquía, peligro, enfermedad, muerte; las tres nos remontan imaginariamente al período histórico que tradicionalmente se vincula con esas amenazas: la Edad Media.

¿Ha comenzado ya la Edad Media?

¿Estamos a punto de entrar en una nueva Edad Media? ¿Tal vez lo hemos hecho ya? Para tratar de responder a estas preguntas inquietantes veremos lo que dice Umberto Eco en el ensayo «La Edad Media ha comenzado ya».

En dicha obra Eco realiza un paralelo entre momentos y situaciones actuales, y momentos diversos de un proceso histórico –el del medioevo– que abarca mil años. Por eso mismo se cuida de subrayar que, si se pretendiera llevar a cabo una transposición automática de una a otra época, se llegaría a conclusiones absurdas. En primer lugar porque, en virtud de la aceleración del tiempo histórico, lo que en el medioevo llevaba un siglo en nuestra época, tal vez, demora un día. En segundo lu-

gar porque en nuestra civilización planetaria conviven culturas que se encuentran en distintas etapas de evolución; incluso de algunas de ellas se podría decir, en forma coloquial, que viven en «condiciones medievales». Lo que el autor pretende es construir un modelo teórico que sirva de herramienta de aproximación a la realidad desde una perspectiva medieval, para así dejar atrás las intuiciones y sistematizar los datos.

La hipótesis de Eco se apoya en las siguientes comprobaciones:

1. Una gran Paz que se desmembra. Un gran poder internacional que había unificado el mundo desde el punto de vista militar, civil, social y cultural, se derrumba por su propia complejidad ingobernable y por la presión de los «bárbaros» que asedian las fronteras o que, tal vez, minan el «orden» desde el interior. *La Gran Pax Romana* se resquebrajó y se vino abajo, y hoy la *Pax Americana* ha entrado en crisis, no obstante que las apariencias engañosas, opinamos, parezcan indicar lo contrario.

2. Vietnamización del territorio. El debilitamiento y fractura del poder central son simétricos con el fortalecimiento de intereses privados que se autoadministran, mantienen compromisos recíprocos y consiguen equilibrios. La autonomía de estos intereses se resguarda en centros fortificados de reunión y decisión protegidos por cuerpos armados a su servicio.

En el exterior de las murallas de esos «nuevos castillo», según la idea desarrollada por Furio Colombo y a la que alude Eco, se extiende el territorio «vietnamizado», o sea abierto al conflicto y a las luchas por el poder, con prescindencia de los intereses de la población. De ésta forman parte los súbditos que demandan protección a los nuevos «señores» y los nómadas que recorren el campo: monjes mendicantes, cruzados, rebeldes que se levantan contra todos los poderes y bandas armadas corporativas cada vez más independizadas del poder central.

3. Deterioro ecológico. Hoy las ciudades no son invadidas por mesnadas de bárbaros, pero sufren escasez de agua, apagones y atascos monumentales de tráfico. Hoy no escasea el hierro ni se padece decadencia tecnológica, pero el hiperdesarrollo de la técnica provoca infartos y enfermedades nerviosas y la expansión de la industria alimenticia produce alimentos dañinos para la salud. El campo no adolece de falta de útiles de labranza sino por la explotación intensiva, el monocultivo, la tala de bosques, la contaminación ambiental por pesticidas y la desaparición de especies animales. Y la industria de la sociedad de consumo progresa mucho más cuatitativa que cualitativamente, fundada

como está en la reducción permanente del costo de una producción masiva con bajos estándares de calidad.

4. *El neonomadismo.* El hombre de comienzos del tercer milenio sufre el síndrome del desplazamiento, por voluntad propia o impulsado por la necesidad y gracias a la innovación continua que hace más veloces los medios de transporte. El habitante de los albores del segundo milenio también padecía de nomadismo y atravesaba Europa de uno a otro confín recorriendo las rutas del peregrinaje, favorecido por numerosas invenciones que habían mejorado los portes. Es verdad que el bandidaje y otros peligros hacían inseguros los caminos; Eco se pregunta si los atentados, los secuestros y los consecuentes controles policiales en los aeropuertos dan sensación de seguridad al viajero contemporáneo.

5. *La insecuritas.* Temor al Apocalipsis, a aventurarse de noche al descubierto, al asalto y al secuestro, necesidad de portar armas en el año 1000. Miedo a la catástrofe atómica o ecológica, a ser apuñalado en el metro, al atraco, al secuestro extorsivo y a la represión policial indiscriminada, proliferación de armas en manos civiles en el 2000. Guerras no declaradas, entonces y hoy, con el intervalo de las convenciones bélicas del liberalismo moderno; guarniciones del Imperio estacionadas en las provincias, señores de la guerra.

6. *Los vagantes.* Eco establece un parangón entre las bandas de marginales, místicos y aventureros que vagaban en la Edad Media y los que vagan hoy por los territorios de la *insecuritas.* Mendigos trashumantes, sectas que buscan la Gracia por medios químicos, monjes que se deslizan del misticismo a la estafa y al asesinato por vía de ritos satánicos, guerrilleros carismáticos como Juana de Arco y el Che Guevara. Dominicos y franciscanos medievales que enfrentan el «sistema» y se enfrentan entre sí; iglesias y grupos políticos extremistas del siglo XXI que brotan por dentro y por fuera de las religiones y partidos tradicionales, y que multiplican las herejías y las excomuniones recíprocas.

7. *L'auctoritas.* El estudioso del medioevo invariablemente funda sus afirmaciones en el pensamiento de alguna autoridad que lo precede, hasta el extremo de fingir que nada de lo que propone es de su propia creación. «Somos como enanos a hombros de gigante», cita Eco a Bernardo de Chartres. La disipación cultural del fin del Imperio Romano y el caos helenístico crea en el pensador medieval la necesidad psicológica de concentrarse en la reordenación de las pautas del conocimiento. Exactamente lo contrario al enfoque que prevalece a partir de Descar-

tes hasta el siglo XX, para el cual el valor filosófico, científico o artístico depende de la originalidad creativa.

En la misma línea de paralelismo con la reacción medieval ante el dispendio de la cultura grecorromana, Eco encuentra que el pensamiento progresista de nuestros días ve con sospecha los valores de la originalidad romántico-idealista y el pluralismo liberal, que considera un disfraz bajo el que se esconde el monolitismo del dominio económico. Por eso mismo, dicho pensamiento privilegiaría la reflexión y la obra colectivas y anónimas que funcionan como comentario a los textos fundacionales, mecanismo equivalente al del recurso a la autoridad del medioevo.

8. Formas del pensamiento. La lógica estructuralista y el formalismo de la lógica y de las ciencias física y matemática del presente están muy cercanas al pensamiento medieval, sostiene Eco. Así también «los excesos formalistas y la tentación antihistórica del estructuralismo» serían equiparables a los de las discusiones escolásticas, y la violencia renovadora de los revolucionarios contemporáneos, basada en el discurso teórico intransigente y motorizador de prácticas discriminadoras, sería equivalente en formas e intenciones al de los reformadores, o simplemente «herejes», medievales.

Ni el político de hoy, que argumenta basándose en la autoridad para fundamentar teóricamente la nueva praxis, ni el científico que intenta fijar las coordenadas que reestructuren un universo cultural que ha explotado por exceso de originalidad y aportaciones heterogéneas, son asimilables a sus pares de la cultura burguesa moderna. Antes bien tienen su paralelo en el ideario medieval, enfrentado a un mundo, el grecorromano, que también había estallado por la confluencia conflictiva de aportes culturales demasiado diversos.

9. La cultura visual y el arte como bricolage. Dos épocas con utopías educativas similares y el mismo disfraz ideológico que vela un proyecto paternalista de control de las conciencias. Éste tiende un puente entre la cultura docta, disponible para la *élite* que reflexiona alfabéticamente, y la cultura popular, que recibe en imágenes los datos funcionales al saber y las estructuras del programa dominante. Monasterios medievales, y universidades y centros de investigación donde se almacena y procesa el conocimiento letrado; capiteles románicos y televisores, pantallas que trasmiten visualmente la información indispensable para que la sociedad funcione.

En ambas épocas se diluye la diferencia entre objeto estético y mecánico, entre obra de arte y hallazgo ingenioso, entre arte y artesanía,

entre composición singular y producto en serie. Y en ambas se desarrolla un sentido estético que goza con el color agudo y el juego de la luz. «El nuestro» dice Eco, «es un arte de aditivos y composiciones como el medieval»; coexisten como en la Edad Media el experimento elitista con la producción masiva destinada al vulgo. También en las dos épocas advierte Eco que, junto al montaje de la cultura popular, la cultura docta realiza un trabajo de inventario y de *collage* con los restos del pasado, grecorromano en el medioevo, moderno en el presente; de tal modo que el gusto por la colección y el inventario expresaría la ansiedad por analizar y recomponer un mundo que se considera perimido pero que despierta curiosidad y produce nostalgia.

10. Los monasterios. «Nada hay más parecido a un monasterio que un *campus* universitario americano», donde los monjes, alejados del mundo, se enfrascan en sus investigaciones. A veces el soberano llama a uno de esos monjes, llámese Gerberto de Aurillac o Kissinger y lo envía al siglo en función política.

Los monasterios medievales no realizaron una tarea de conservación sistemática de la cultura sino que la reelaboraron un poco azarosamente, perdiendo textos fundamentales y salvando otros irrelevantes; así crearon una nueva cultura. Del mismo modo, piensa Eco, que los «nuevos monasterios» no están destinados a conservar la huellas del pasado, al contrario de lo que propone Roberto Vacca en *Medio Evo prossimo venturo,* sino a reelaborarlas y a crear, quizá también de un modo un poco azaroso, la nueva cultura.

11. La transición permanente. Se considera a nuestra nueva Edad Media como una época de «transición permanente», señala Eco. Hará falta construir hipótesis –como la Teoría del Caos – que nos guíen en el viaje a través del desorden y de la conflictividad. «Nacerá» –concluye– «como ya está naciendo, una sociedad de la readaptación continua, alimentada de utopía».

Los párrafos precedentes tratan de contestar a la pregunta que nos hemos hecho acerca de si ya ha comenzado la nueva Edad Media. No hay duda de que el modelo de Eco se adapta con considerable precisión a la realidad de hoy; más aún, un repaso a nuestro entorno en este comienzo del siglo XXI parece demostrar que las condiciones descriptas por el autor se han extremado. Comprobamos un incremento del poder económico y político de las corporaciones, que acentúan sus atributos feudales apropiándose de parcelas cada vez mayores del patrimonio colectivo, tributarizando progresivamente el mercado y encerrándose en sus ciudadelas, protegidas por barreras físicas y cuerpos armados pro-

pios o por la intangibilidad informática. Al aumento de fuerza de las corporaciones corresponde un debilitamiento simétrico del Estado, que les cede continuamente facultades y porciones de su poder, de manera expresa o disimulada bajo el disfraz de exenciones, franquicias, subsidios, concesiones graciosas y, no lo menos importante, apoyo policial y militar. Parece evidente que las predicciones acerca de la «cuartelización» de las ciudades al estilo medieval, según el arquetipo desarrollado por Giuseppe Sacco y al que se refiere Eco, se verifican día a día con los barrios elitistas cerrados y custodiados, las *favelas* donde se concentran miseria y delincuencia, ésta reconocida oficialmente –a diferencia de la de guante blanco que el poder simula ignorar cuando no encubre activamente– y a donde la policía no se atreve a entrar salvo cuando es cómplice del delito. La experiencia del «campo» extramuros, poblado por aldeanos tributarios de las nuevas fortalezas y convertido en «zona de sufrimiento» donde se enfrentan rebeldes y fuerzas del «orden», éstas cada vez más convertidas en bandas armadas autónomas, confirma la «vietnamización» del territorio. Y así podemos seguir con el deterioro ecológico, la inseguridad, el nuevo analfabetismo, etc.

Si, pese a este último arqueo de la realidad, aún no nos atrevemos a afirmar rotundamente que ya hemos entrado en la nueva Edad Media, podemos en cambio aventurar sin exageraciones que, muy probablemente, estemos en vías de hacerlo.

Adorno revisitado[1]

Blas Matamoro

1

Contamos, por fin, con un Theodor W. Adorno biográfico[2]. El sujeto inmediato que parecía inalcanzable, dada la maraña de escritura que lo ocultaba, a menudo ardua de atravesar, resulta ahora visible. Los comienzos, por ejemplo, parecen extraídos de una novela educativa alemana, con la clásica oposición, conciliada en el matrimonio, del comercio y el arte. El padre era un comerciante judío de origen germano y la madre, una cantante católica de origen italiano. La ciudad natal, Fráncfort, también lo es de Goethe, el que dibuja, ya en *Wilhelm Meister*, la dualidad del alma del creador: burgués y artista, arraigado en el lugar del patrimonio y con vocación por el vagabundeo. Un escritor favorito de Adorno, Thomas Mann, insiste en esta pareja de contrarios que se excluyen sin poder prescindir el uno del otro, en sus «noveletas de artista».

Hijo único, niño mimado, en su casa habrá dinero y música. Y dos madres, en vez una, porque la tía Agathe será como la segunda de ellas. Quizá, si se admite un fácil y ligero apunte psicoanalítico, esta dualidad es la que marca la vida sentimental y sexual de Adorno. Tendrá una sola esposa, Gretel, para siempre, y unas cuantas amantes episódicas, más o menos apasionadas. Y un solo gran amigo, con quien compartirá la escritura de su libro decisivo, *Dialéctica de la Ilustración*: Max Horkheimer, hijo único de una familia burguesa judía, como él. Un espejo bien elegido.

Hasta ahora la geometría se impone en este dibujo de vida. Tal vez el elemento que altera sus disposiciones simétricas, sea el judío. Adorno fue criado en términos liberales y laicos, ya que su padre no practicaba la religión. Sus inclinaciones intelectuales –la música, en primer lugar, y la filosofía, en segundo– provienen de su madre. Quizá, también un momento de su juventud cuando pensó en convertirse al catoli-

[1] *Las dos primeras partes de este texto fueron publicadas en esta misma revista, en los números 374 (agosto de 1981) y 380 (febrero de 1982).*

[2] *Stefan Müller-Doohm:* En tierra de nadie. Theodor W. Adorno: una biografía intelectual. *Traducción de Roberto H. Bernet y Raúl Gabás. Herder, Barcelona, 2003.*

cismo. Y, desde luego, el hecho de firmar su obra con el apellido materno, reduciendo el paterno a una equívoca inicial.

No le gustaban los que él llamaba «judíos de profesión», mucho menos los sionistas, a quienes veía como paradigma de los nacionalismos, pero las persecuciones de los nazis lo llevaron a inscribirse en la Liga Cultural de Judíos Alemanes, que rechazó su pedido aduciendo que no era judío puro sino *mischlinge* de cristiano por parte de madre. Sin embargo, el exilio, en esto como en tantas cosas, le dejó su marca: lo habían cesado en el trabajo y amenazado con la deportación no porque se considerase judío sino porque así lo definía el verdugo. Y fue uno de aquéllos, uno de esos nómadas gitanos secretos de la historia, que vagan por el mundo sin reconocer a los dioses locales ni asumir patrias limitadas, que no se dejan incluir en la civilización ni se someten al primado del trabajo. Son la piedra de escándalo de la sociedad de clases, semejantes a los artistas surgidos de la burguesía patricia, que la cuestionan como una tropa de *gentlemen* fugitivos.

No casualmente, uno de sus estudios sociológicos de la madurez se dedica al antisemitismo. El odio al judío acaba siendo visto como una gigantesca y enmascarada actuación de autodesprecio de la comunidad popular, tal como la conciben los fascismos. Proyectada sobre una minoría privilegiada y desprotegida, a la cual se ve exenta del esfuerzo del trabajo porque está excluida del proceso de la producción –no de la distribución: comercio y finanzas–, esta fobia traza un retrato del judío como el que sabe más y merece envidia, en especial la religiosa: es la religión del Padre, jerárquica y monológica, que elude las inquietudes dialógicas de la religión del Hijo (cristianismo). En el judaísmo, el antisemita admira la permanencia de la autoridad paterna en un gesto de regresión infantil que se proyecta en la adoración del líder fascista, mezclada con la figura persecutoria del judío omnipotente que se zafa de todos los exterminios y retorna a los puestos de mando social.

Ansioso, introvertido, precozmente adulto, Adorno no tuvo una infancia propiamente dicha. Por eso jugó, como un niño, a no sentirse nostálgicamente expulsado de ella, según nos ocurre a la mayoría de los adultos. «Disponer de una infancia mágica es la fuerza del débil», escribe en su ensayo sobre George y Hofmannsthal. Por ello, igualmente, no quiso tener hijos, o sea convivir con niños y mirarse en la réplica infantil que proponen. Fue un joven esnob, devoto de los títulos nobiliarios, verborreico, aficionado a la provocación en tanto riesgo personal, invasor de tertulias, como un niño mimado que debe lucir sus galas a cada rato. Toda su vida detestó los medios de transporte pro-

miscuos, como el avión. Lo suyo eran los trasatlánticos de lujo, donde sentirse a solas en la *suite* del camarote con terraza propia, rodeado por el desierto conmovido del mar, conmovido como un ejercicio de pensamiento dialéctico, donde no hay lugares fijos ni los viajeros dejan huellas indelebles.

Diría que su formación no tuvo, en lo filosófico, nada de peculiar. Estudió a Husserl, la psicología gestática, a Dilthey como antepasado, quizás al joven Heidegger como heredero. Lo marcaron algunos libros que se pueden considerar «literatura de la derrota»: *Teoría de la novela* de Lukács, *Espíritu de utopía* de Bloch, aunque nada de Spengler. Subrayo su afición a la novela policiaca, que compartía con Siegfried Kracauer, autor de un libro canónico sobre el tema. Con ella empezaron sus inquietudes de filósofo social, porque el género detectivesco muestra a una sociedad inauténtica su verdadero rostro, al igual que los héroes problemáticos de Lukács. Sherlock Holmes se alinea tras Don Quijote y Julien Sorel.

En una vida tan geométricamente diseñada y, dentro de lo posible, prevista, un episodio altera el plan y desafía toda identidad: el exilio a partir del ascenso nazi al poder, en 1933. Adorno siempre consideró que el exilio es «vida dañada» y que el intelectual debe asumirla. De lo contrario, se presentará cruelmente y de modo inesperado, un retorno del desplazamiento. El exilado consciente se vuelve un apátrida de profesión, rasgo que se suma a su calidad de *outsider*, implícita en todo intelectual. Es la soledad absoluta, la carencia de casa propia en cualquier lugar, que permite poner limpiamente a la sociedad frente al espejo. Cercano y modélico, Thomas Mann propone reconstruir su despacho allí donde vaya, pero sin retornar jamás a su vivienda alemana.

En lo intelectual, el hecho de exilarse en países anglosajones acentuaba su sensación de extrañeza. Adorno respondía por su tradición metafísica continental, alejada de la analítica del lenguaje, el positivismo lógico, el empirismo y el pragmatismo de lengua inglesa. Para alcanzarlos debía rebajarse a niveles que consideraba infantiles. De no hacerlo, se tornaba incomprensible.

En especial, las tensiones del exilio se acentuaron en los Estados Unidos. Si bien los alemanes constituían, por afinidad profesional y relativa coincidencia política, una isla de tierra en el continente del destierro, a su alrededor estaba ese país que era el más adelantado de la civilización, democrático hasta niveles desconocidos por los europeos, con una capacidad para mercantilizar la cultura que derogaba todo prejuicio trascendental y aristocrático a su respecto. Estas virtudes opues-

tas y complementarias a las tradicionales del Viejo Continente, le fueron reconocidas por Adorno. No dejó de ver su contrafaz: una sociedad sin modelos de existencia –ni religiones ancestrales, ni feudalismo, ni nada arcaico– que lleva una vida «desencadenada», con un amplio registro de libertades, donde se tiende a la equivalencia propia del igualitarismo democrático, pero también a la reiteración.

El retorno fue duro. La prueba es que Adorno no quiso recuperar su ciudadanía alemana hasta 1955, a diez años de terminada la guerra. Por medio quedaba Auschwitz: después de esta experiencia, toda poesía se convertía en un ejercicio de barbarie. No era posible seguir pensando como hasta entonces, a riesgo de repasar la basura. Si bien al volver a París, Adorno sintió de nuevo el esplendor de Europa, intacto a pesar de la miseria de posguerra, en Fráncfort vio que de las 177.000 casas de la ciudad sólo quedaban en pie 44.000. Entre ellas deambulaban unos alemanes descabezados que habían desaparecido como sujetos de la historia universal, limitados a buscar agujeros donde esconderse, con alguna rendija para respirar. Peligrosa, rondaba la utopía de volver al pasado para corregirlo, como si el nazismo no hubiese existido.

Adorno vio en esta Alemania un país enfermo, cuya culpa colectiva como sociedad se había resuelto en neurosis: malestar, búsqueda de protección y, a la vez, reclamo de no ingerencia, como si Hitler hubiese sido una querella entre alemanes, de ámbito doméstico. Una suerte de individualismo de «sálvese quien pueda» se había aliado perversamente con una falta de individuación, propia de una sociedad masificada por la tiranía totalitaria.

Intelectualmente, el panorama no era estimulante más que para la polémica. Dominaba, en la sociología, el positivismo que se proponía hablar de los hechos como objetos impasibles a la interpretación, que podría ser insoportablemente dolorosa. Encubierto por las formas de la democracia, acechaba un fascismo más peligroso, por eso mismo, que el abiertamente antidemocrático.

En cuanto a Heidegger, a quien Adorno criticó duramente, cabe señalar que no lo rechazó de raíz, sino que lo tradujo a partir de las sugestiones sociales y existenciales de su primera etapa. La pregunta por el ser tenía su pertinencia, pero formulada desde el ente, que tiene historia. Entonces: el proceso de la cosificación no se efectúa desde la historia del ser (olvido del origen en el tiempo) sino desde la teoría de la sociedad. Algo similar ocurre con el lenguaje: no tiene unos contenidos objetivos que revela la filología, como si estuvieran allí depositados por Dios -- y estudiados por los cabalistas antiguos –sino que es algo

histórico que ha de sustraerse a la petrificación mitológica que Heidegger le adjudica, siguiendo la huella de los sentidos intemporales. El ente que aparece en el lenguaje, reducido a un ser inmemorial, es puro *arché*, etimología, con lo que el lenguaje, sin que Heidegger lo advierta, se muestra, una vez más, como ideología, más aún: como el sitio por excelencia de la ideología, el gran configurador del mundo.

De ideología, concretamente política, trataba, en efecto, el retorno. La Alemania dividida no planteaba dudas en cuanto a escoger más o menos libertad. La occidental era paradisíaca comparada con el Paraíso comunista. No obstante, Adorno se opuso al rearme y vio con tristeza que el partido socialdemócrata abandonaba el marxismo en el congreso de Godesberg, renunciando a sus principios teóricos. Quedó reducido a ser la única alternativa de la izquierda, pues la otra conducía al indeseable Moscú del estalinismo sin Stalin.

2

Adorno se consideró tan músico como filósofo y se formó antes en la música que en la filosofía. Las claves –nunca mejor empleada la palabra– que empuñó para filosofar, fueron claves musicales. Ante todo, porque la música sirve para advertir dónde está la frontera del sentido pleno, que es inefable, con el significado inexacto de toda tarea significante. Lo que la palabra no puede decir y la música ejerce sin decirlo, es, por paradoja, lo que hace decir a la palabra todo lo que ella puede decir.

A su vez, la música que interesa a Adorno es la que contiene unas propuestas filosóficas acordes –otra palabra nunca mejor empleada– con su visión del mundo social. Se trata de abandonar el subjetivismo romántico que dominó en el siglo XIX, renunciando al psicologismo de la inspiración espontánea y explorándolo como plenitud objetiva. El modelo contemporáneo fue para él su maestro Alban Berg, con quien mantuvo una nutrida correspondencia y al cual dedicó un libro.

Adorno creía en la existencia de una verdad musical, la correspondiente a la exigencia histórica de la época, donde lo eterno aparece en el aquí y el ahora, rompiendo lo que tiene de mera apariencia la obra concreta. En principio, Schönberg encarnó este paradigma, con su sistema racionalmente resuelto en doce tonos y cuatro combinaciones. Luego lo rechazó por dogmático y autoritario, prefiriendo el atonalismo libre. Desde luego, aborreció a los «reaccionarios» como Strauss y Pfitzner, y a los neoclásicos de la Nueva Objetividad, como Hindemith

y el segundo Stravinski. Y, especialmente, la música puramente subjetiva, algo inexistente pues ningún compositor puede explicitar su subjetividad sin antes haber estudiado complejos mecanismos de escritura musical. En cambio, inesperadamente, defendió cierto *Kitsch* sonoro, porque atacaba la institución académica: la noción de la cultura como mera tradición, la cargazón ideológica, el atraso técnico.

El punto de partida adorniano es la materialidad de la música, que no es natural ni, en consecuencia, neutra. El sonido tiene múltiples aspectos y la música busca la unidad constructiva por medio de sucesivas correcciones. Se trata de seguir la huella de la materialidad del sonido hasta sus últimas consecuencias, fijadas por sus propios límites. Es la llamada dialéctica del material. Su desarrollo es progresivo.

En la obra se concilian la creatividad espontánea y el aspecto constructivo, el sujeto y el objeto. Tal vez el caso más interesante fue, para Adorno, el de Mahler, ese músico fronterizo entre el final de la tonalidad y el comienzo del atonalismo. Su tendencia a destruir las estructuras sinfónicas escribiendo sinfonías y la adopción del tema como material musical lo llevaron a forjar una suerte de estética de la despedida, decadente y melancólica, por la cual la música se despidió de sus buenas relaciones con la palabra, sea a través del drama musical de Wagner o del poema sinfónico (Berlioz, Liszt, Tchaikovski, Richard Strauss). A su tiempo, Berg, en su ópera *Lulú*, hará de la música propuesta por Mahler –la destrucción seductora que sirve para construir un mito– una figura de mujer fatal.

¿Por qué no fijó Adorno aquella frontera en Wagner, según era costumbre hacerlo? Wagner no fue puramente progresista, a pesar de sus innovaciones armónicas. Llevaba la reacción indisolublemente ligada al progreso, ya que regresó al mito del sonido intemporal que oculta el trabajo de composición por medio de una armonía de efecto mágico. No es difícil imaginar a Adorno a punto de sucumbir, una y otra vez, a esta magia. Se salvó siempre gracias a la razón constructiva. Se salvó del pecado de corporalidad que la música no deja de insinuar. Por eso detestó el jazz, que conocía muy mal y al cual cargó de inverosímiles taras.

El puritanismo moralizante de Adorno respecto de la música no le impidió advertir que la contemporánea ofrece una construcción racional tan perfecta que resulta incompatible con la actual sociedad y se aísla de los auditorios. Si bien el «espantoso» jazz con sus ritmos pecaminosos y sus síncopas heréticas, la opereta y la música folclórica, le parecían artes comerciales, intentó salvar el abismo entre lo moderno y

lo contemporáneo iniciando la composición de una opereta que no concluyó: *Tom Sawyer*, basada en la novela de Mark Twain.

La crítica musical de Adorno es aristocratizante y actúan en ella las categorías de alta y baja cultura, el salón y la calle. Esto no es malo en sí mismo. Lo malo es no haberlo reconocido. Se lo reprocharon en su tiempo algunos colegas, Lazarsfeld entre ellos, respecto a sus estudios sobre la música por la radio. Adorno veía en ella un ejercicio de fetichización y falsa actividad participativa del oyente. Se atrofia la escucha y se pervierte la sensibilidad si escuchamos o meramente oímos música mientras guisamos o comemos, por no citar otras ocupaciones domésticas diarias. Nos entretenemos más que otra cosa, al revés que en las salas de concierto. Poco importa que en éstas quepan unos pocos miles y la radio llegue a todos.

Por otra parte, el sociólogo Adorno advirtió, a la vez, que los medios de comunicación, más que manipular al público, satisfacen sus demandas de manipulación. Ante los crecientes antagonismos sociales, la música de vanguardia es un gesto de queja y la otra, la «mala», un lenitivo. Pero el dolor existe, aunque no tan abstracto como la categoría contradicción. A nadie le duele una contradicción. Le duele el cuerpo, con lo que volvemos al escenario del pecado.

3

A partir de su temprano ensayo sobre la estética de Kierkegaard, se puede registrar una querencia romántica en Adorno, al menos de uno de los neorromanticismos posibles. Apunto estos indicadores tomados de aquel primer acercamiento: la existencia como algo estético; una arremetida contra lo pequeño burgués y lo masivo; la concepción del sujeto moderno como un *Selbst*, un sí mismo, alguien ensimismado; el pensamiento antisistemático y asistemático; una valoración de la paradoja y de la lógica que de ella se desprende; el repliegue a la interioridad como defensa frente a un mundo mercificado, reducido a un almacén de mercancías.

En la constante actitud crítica de Adorno frente al mundo contemporáneo hay también un rasgo de romanticismo, que parte de la confrontación de valores incompatibles, tales que sitúan al mundo en lo absurdo y, en consecuencia, en lo extraño. Adorno ha seguido la pista de este absurdismo del siglo XX a través de grandes ejemplos literarios: Joyce (el sujeto que intenta despertar de la pesadilla de la historia cuyos modelos míticos sólo pueden repetirse en clave de parodia,

como cuando Bloom se cree Ulises en el Dublín de Joyce), Beckett (la poesía que se abandona al absurdo sin ninguna intención) y Kafka (la novela policiaca en la cual es imposible dar con el asesino).

En el balance filosófico maduro de Adorno (especialmente en su *Dialéctica negativa* de 1966), las líneas anteriores tejen una suerte de teoría de la verdad que, desde luego, es entendida como una dialéctica de lo veraz más que como una epistemología de la corrección lógica de lo verdadero. Adorno rechaza la idea de verdad como adecuación basada en el principio de no contradicción. El pensamiento no reproduce al ser y mal podrían adecuarse y no contradecirse. El pensamiento va más allá del ser al mismo tiempo que realiza su paradójico destino: la estricta libertad de no someterse a lo que se es. Sólo es veraz, entonces, el pensamiento que no se comprende taxativamente a sí mismo, el conocimiento que no coincide con sus objetos. Hay que conocer pero no distendiendo las contradicciones sino manteniendo sus tensiones, en especial la que va de lo universal a lo particular, y la que va del sujeto al objeto. Son términos contradictorios que no acaban de constituir identidades.

Sólo con este pensamiento que se mueve incesantemente negando todo lo que intenta fijarlo a un ser igual a sí mismo, es posible evitar el doble peligro aniquilador y paralizante de la contemporaneidad: el positivismo que reduce el pensamiento a reconocer lo que se es, y el nihilismo, que admite la inanidad de cualquier pensamiento ante el rotundo fracaso de la cultura que conduce a la barbarie tecnológica.

El mundo social, que es algo contingente y está inacabado, resulta ser, para Adorno, el sujeto y el objeto del conocimiento, una suerte de naturaleza que se desnaturaliza y se excede, dando lugar a la autoconsciencia. Le corresponde, pues, una lógica de la inseguridad, la incerteza y el provisoriato de todo saber. Mefistófeles, en palabras de Goethe, ya nos mostró al espíritu como potencia negadora. También nos aseguró que toda teoría es gris y pensable. Ahora nos pregunta si es igualmente pensable el verde árbol áureo de la vida. Tal vez no haya otra tarea dialéctica que ésa: pensar la vida, el movimiento de lo real que exige un pensar igualmente móvil.

En consecuencia, la dialéctica es, para Adorno, una labor de investigar lo abierto, sin constricciones metodológicas ni teóricas que le fijen límites de antemano y, en consecuencia, anulen la calidad de su apertura. La dialéctica es una experiencia no reglamentada. Si tiene alguna norma, la ha hallado en su desenvolvimiento práctico. Es, si algo es, una pragmática del saber.

Estos rasgos de actualizado romanticismo permiten releer uno de los trabajos medulares de Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, coescrito con Horkheimer. Se trata, no ya de cuestionar arrasadoramente la Ilustración, sino de reformularla, como propuso Nietzsche, admitiendo que nuestro lugar histórico supone el transcurso del romanticismo.

La dialéctica de la Ilustración consiste en investigar la ambivalencias de la razón. En nuestro tiempo, la razón ha desaparecido de la consciencia como felicidad de conocer. Razonar es desdichado. Racionalizar, mucho más. Identificada estrechamente con la autoconservación, devuelve todo el pensamiento ilustrado a lo que éste ha intentado superar: su fundamento mítico. En efecto, el comienzo de la *Aufklärung* es un relato, es decir: un mito: la *Odisea* homérica. Ulises encarna la empresa: vencer por medio de la astucia y el discurso los miedos que al hombre infunden la naturaleza y las divinidades. Dicho en términos simbólicos: la lucha del sujeto (la libertad) contra la necesidad. Todo ello desemboca en la victoriosa imposición de un modelo de sujeto: el yo libre, orientado por un objetivo, idéntico a sí mismo, masculino.

El peligro de la tarea se hace visible cuando, para quebrar a la naturaleza como necesidad, el hombre ilustrado quebranta a la naturaleza misma, y cuando los instrumentos inventados para defenderse de un medio hostil se usan para que unos hombres sometan y opriman a otros hombres, convirtiendo el instrumento en protagonista de la historia y a la Razón en razón meramente instrumental. La misión del iluminismo, deshechizar el mundo, desembrujarlo, sólo se cumple si también nos libramos del hechizo del progreso. Sólo así el progreso será capaz de reparar sus propias devastaciones.

Entre tanto, lo que Adorno imagina para superar el mal trago, es una salida romántica: encargar al arte la salvación de la verdad y situar en la esfera de la estética la subsistente isla de Utopía, «lo otro posible». No el arte industrial, desde luego, porque los románticos no admitían la belleza de la industria. En cualquier caso: no la política, ni la ciencia, ni la religión, sino el arte, el romántico arte.

En efecto, la historia nos ha dejado unos indicios sueltos, unos fragmentos que fácilmente confundimos con unas ruinas. Por entre ellos o ellas, surgen las esperanzas mezcladas con los llantos desesperados de las víctimas del tiempo, la música desgarrada de la historia que escuchó Walter Benjamin. El arte propone una conciliación, porque en él, que no dice la verdad, hay verdad, al revés que en la historia, que se la pasa proclamando verdades pero que no da lugar a ninguna. Porque aún en las formas sarcásticas del arte, la caricatura o la parodia, hay

una deformación o una desintegración de las relaciones que fundan la idea de lo humano.

En el arte contemporáneo domina el fragmento, no sólo porque se ha perdido el código de las formas, sino porque el sentido brilla por su ausencia. Su rescate consiste, para Adorno –inopinadamente coincidente con Croce en esto– en exaltar ese núcleo de cada obra que es peculiar y temporal, y no el resultado de la ejemplificación de géneros o categorías generales. De alguna manera, se trata de rescatar lo que para un romántico sería el genio, la facultad de inventar un género, en este caso, uno para cada obra como garantía inderogable de autenticidad.

Igual de romántico es el atractivo, más bien intermitente, que el psicoanálisis tiene para Adorno. Lo ve en el contexto de las filosofías que ponen de relieve el lugar imaginariamente central del inconsciente: Fichte, Schelling, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson. Hasta podía figurar en el catálogo la astucia de la razón que, jugando en el escenario de la historia, es la astucia de la historia. Con ella, su inventor, Hegel.

Más que los campos estudiados por Freud y los suyos y, desde luego, más que la propuesta clínica del psicoanálisis, interesa a Adorno una suerte de explicación filosófica y trascendental del inconsciente: toda nuestra vida psíquica tiene sentido, ya sea porque la consciencia actúa de legisladora como porque somos unos epifenómenos del inconsciente y el sentido se da, entonces, en las relaciones entre ambas instancias. De nuevo, algo relativo que se mueve entre los términos de una tensión: una dialéctica que no para de negar y trabajar.

Estas querencias románticas adornianas no excluyen las condiciones clásicas del conocimiento: la trascendencia y la objetividad. Están más allá de cualquier sujeto, a cargo de un ser ideal y no intencionado que no existe en la realidad de ningún sujeto empírico. Esta disidencia entre los sujetos y el Sujeto proyecta la ya anotada impertinencia del conocimiento y su objeto. Por eso, el conocimiento ha de ser siempre esa reflexión sobre sí mismo que se convierte en un aforismo fuerte de Adorno: pensar es pensar contra sí mismo, contra la certeza de ser uno mismo, idéntico a sí y siempre el mismo.

La historia, en este entramado, resulta transparente, tal como la explica Adorno en *Prismas*. No transparente para ese Sujeto Trascendental capaz de saberlo todo al precio de no desear nada, sino una transparencia en devenir, como el curso de la propia historia. Diversas objetivaciones del mundo, hechas desde distintos puntos de vista, igualmente transparentes cada cual para cada una, constituyen aquella trama de lo que podríamos denominar translucidez histórica, dada en el

tiempo que la historia requiere para existir. O sea: incierta, insegura, provisoria, dialéctica.

4

Para Adorno, como para sus compañeros de la Escuela de Fráncfort, pensar es hacer teoría crítica de la sociedad, de alguna sociedad en particular. A su vez, es crítica del lugar que ocupa el que piensa la sociedad, que fatalmente es su sociedad. Irremediable y quizás insustituible, como la sociedad burguesa de su tiempo. Para ello, resulta indispensable, de nuevo, la dialéctica: la sociología ha de desplegarse tanto desde el individuo –la sociedad es una suma de ellos– como desde la sociedad en tanto estructura que funda toda subjetividad, o sea los individuos cuya suma es la sociedad como estructura, etcétera. Nada es tan dialéctico como un buen etcétera.

Cierta dosis de pesimismo cultural nos retrae al romanticismo. Adorno se pasea con altivez señorial por el infierno de la historia, advirtiendo que buena parte de la clase obrera alemana se ha hecho nazi ante la claudicación de la burguesía y de los estamentos nobles –incluyendo la nobleza militar– ante la política, renuncia que hace factible al nazismo. Sólo el arte y, en especial, la música, mantiene un mínimo de moralidad cuando parece que nadie quiere cumplir con la supuesta misión señalada por la historia. O bien cabe pensar que dichas misiones – la revolución social como tarea del proletariado con consciencia de clase revolucionaria– han sido inventadas por los filósofos. Pero, nuevamente: ¿desde qué lugar de la sociedad?

Los trabajos sociológicos de Adorno –cultura de masas, personalidad autoritaria, antisemitismo– pueden esbozar una respuesta. Su sociología no maneja unas cuantificaciones porque estudia algo inconmensurable, puramente cualitativo: la cultura. Las entrevistas del sociólogo deben ser estrictamente individuales porque así se captan mejor los hechos en el espacio concreto del sujeto y la teoría puede rectificarse en un enésimo ejercicio dialéctico.

Sin decirlo con excesiva precisión, Adorno señala la insuficiencia del aparato teórico marxista, al cual, en principio está adherido: una sociedad más justa acabará imponiéndose al capitalismo a través de una necesidad objetiva del proceso histórico, como si no cupiese otra alternativa. El socialismo será obra del tiempo, más que de los hombres. Horkheimer ya había matizado la fórmula: la historia va de sociedades peores a sociedades mejores a través del sufrimiento y la miseria de los

individuos. Entre los hechos históricos hay nexos que dan lugar a explicaciones pero no un sentido que los justifique. Adorno abrigó siempre la ilusión de que el pensamiento pudiera abarcar la totalidad de un mundo social pleno de sentido, sin salirse de él, sin revelar verdades ocultas, sino iluminando el enigma de la historia, sin destruirlo. Una empresa estética, si se quiere, enfrentada con un mundo en ruinas, de aspecto caótico, en medio del cual Heidegger insistía en el ejercicio de una fantástica exactitud.

Para tales pesquisas resultaba igualmente ilusoria la autonomía de la ciencia. El científico parte siempre desde un estado de la sociedad, lo sepa o no. El materialismo histórico, en ese sentido, no es un sustituto del espíritu objetivo hegeliano. Otra cosa es que el mundo, producto histórico, se haya cosificado hasta parecer natural, eso que Lukács denomina segunda naturaleza petrificada del hombre. Esta situación excita a la historia misma, porque tiene el aspecto mineral del mito, que es su contradictor dialéctico. Tal pérdida de la calidad histórica –la posthistoria de Gehlen o el fin de la historia de Fukuyama, en nuestros días– es un desafío y una tarea fuerte de la actual consciencia histórica.

El tema plantea, una vez más, el problema de identificar al sujeto de la historia. La herencia idealista que culmina en Husserl centra la filosofía en el sujeto. El materialismo histórico, por el contrario, sostiene que la consciencia no manda al ser, que está en el proceso concreto de la vida social. Por ello, al sujeto monádico y cerrado de Husserl le propone una subjetividad abierta al tiempo de la historia. Así se advierte cómo la subjetividad moderna se forma a la vez que la forma dineraria del valor, cuando un objeto llamado dinero se torna instrumento universal de los cambios. Es una forma sexualmente caracterizada de masculina y que define lo femenino como objeto sin subjetividad, lo que hace a la mujer dominante en el mundo de la mercancía que la incluye.

Este sujeto cuyo ser es la trama social y cuya conformación intelectual es la consciencia de serlo, replantea, a su vez, el problema de la ideología, entendida a partir del marxismo como falsa consciencia. Supone, desde luego, una consciencia verdadera, pero ¿dónde situarla? ¿Cómo interpretar correctamente las ideologías? ¿No es el marxismo una ideología más, según apunta Mannheim? La respuesta positivista es neta: el marxismo es la ciencia que denuncia a las ideologías. Pero, entonces ¿dónde se sitúa ese científico cuyo ser ya no es la trama social porque la ha superado como objeto de su ciencia?

Adorno, muy posiblemente, no concibió su socialismo fuera del mundo de las opciones ideológicas: un socialismo humanista que orga-

nizase racionalmente la sociedad partiendo de la abolición del trabajo explotado y liberando, de tal manera, el conjunto de las capacidades humanas. Su pensamiento no se aquietaría ante la positividad del mundo, hasta llegar al final, que cualquiera sabe dónde está. Y, en todo caso, secundaría la tarea de la historia, o sea la construcción de la subjetividad humana como utopía de la plenitud de aquellas facultades.

Le tocaron, como diría Borges, esos malos tiempos que son los de todos los tiempos. El tiempo del nazismo: la proletarización de cierta clase media que deja de serlo para volverse desclasada, la máscara del odio racial sobre la lucha de clases, el miedo a la catástrofe bolchevique. En la Escuela se debatió acerca de la calidad de dicho fenómeno. El enfoque marxista tópico creyó ver en el nazismo un efecto de la transformación del capitalismo liberal en monopolista. Desconfiando de él, los francfortianos observaron que el nazismo era una suerte de capitalismo totalitario de Estado, que sometía el mercado a un régimen de monopolio, ponía la economía al servicio de la política y sustituía a la clase dominante tradicional por una corporación burocrática de técnicos y gestores. Pollock puso el acento en lo estatal y Neumann, en lo monopólico. Horkheimer apuntó al poder tecnocrático que conduce a un estatismo integral que se libera de toda dependencia respecto al capital privado. De tal forma, el nazismo y el estalinismo recorren caminos paralelos.

En cualquier caso, el hecho puso en cuestión la idea clásica de progreso desde el momento en que la razón se volvió instrumental y se sometió a la dominación, expulsando a las fuerzas productivas del centro del proceso histórico. Si, por un lado, el fascismo se insurgió contra la civilización en nombre de algo primigenio y arcaico, lo hizo regenerándolo dentro de la civilización misma, usando todo su dispositivo tecnológico. El *arché* reapareció como algo irreductible por el proceso histórico, el retorno de lo desplazado que no puede aniquilarse. El fascismo, en cierta medida, «descubre» a la sociedad de masas que sustituye a la sociedad de clases por medio de la cultura estandardizada. El líder fascista es la fantasía de identificación del hombre cualquiera, que no pertenece a ninguna clase, que está desocializado en la masa, y que busca a esa personalidad única, a esa excepción absoluta que es el *Führer* o el *Condottiero* contemporáneo. Conformismo, sometimiento a la convención, el miedo a la diferencia, el yo aplastado por el superyó, son elementos de nuestras sociedades donde yace, larvado, el fascismo. El pendenciero de la tribu urbana, el manipulador televisivo, el lunático nacionalista y xenófobo, son sus actualizadas emergencias.

Tal vez Adorno, en esto como en otras cosas, miró al mundo contemporáneo desde un lugar utópico y retrospectivo: una sociedad de individuos fuertes cuyo modelo era una burguesía patricia, instalada en sus convicciones misionales respecto a la historia, ingenua en su fe progresista. La nostalgia idealizante le ayudó a procesar los malos tiempos, lo cual incide en el aspecto fatal de la historia humana, que exige siempre, desde el pasado seguro y monumental o el futuro germinal e incierto, salirse idealmente de ella para tratar de entenderla.

5

Adorno nunca escribió un libro de ética. Como suele ocurrir, la procupación ética se dispersa e insiste en todas sus obras. Así lo ha investigado con acuidad Marta Tafalla[3]. Hasta en sus juicios estéticos hay elementos morales, a menudo, como en el caso de la música, bastante impertinentes.

Prefiero hallar, en la línea de la vindicación del arte como refugio de la moralidad contemporánea, consecuencias éticas en las decisiones estéticas, porque decidir es siempre un acto moral. En la noción adorniana del ensayo, la forma que decide sobre el contenido, hay una elección en la línea de lo que Barthes afirma de la literatura, que es una ética del lenguaje. Por su parte, al eludir la conciliación, la dialéctica negativa –al igual que la música atonal rehuye la cadencia de resolución– propone una ética de la memoria, que evita el olvido. Ser es recordar: otra lección estética, esta vez de Proust. En todo caso, el pensar contra sí mismo, repensar, pensar siempre todo de nuevo, es una fuerte consigna de conducta intelectual que se armoniza con la propuesta de conformación del contenido en el ensayo: decir lo que no está dicho porque no se deja decir, secreto de la vitalidad del pensamiento. Dicho musicalmente: una fuga.

[3] *Marta Tafalla:* Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria, *Herder, Barcelona, 2003.*

CALLEJERO



Carpentier con Marta Rojas

Octavio y Marie José

Yves Bonnefoy

A Octavio Paz y Marie José sus amigos no podían imaginárselos sino juntos desde el día en que se conocieron, y la vida no ha desmentido esta impresión de complementariedad tan intensa como dichosa: tan sólo la ha podido quebrar según su ley exterior lo que había adquirido ser y forma según una voluntad distinta. Y ahora, al presenciar la aparición del librito que Octavio y Marie José concibieron, prepararon y realizaron juntos, los recuerdos empiezan a afluir: recuerdos de más de treinta años, con su ejemplo intacto de una unión profundamente entregada a sí misma, pero que permaneció abierta a las amistades y a las grandes causas: un ejemplo de profunda seriedad, mezclada con agitación y risas. Sólo si no se ha conocido y amado a estos dos seres cabe contemplar estas páginas, y leer estas palabras, sin pensar, en primer lugar, en el poeta y en la artista que las desearon.

Pero estas imágenes y estos poemas existen asimismo por su calidad, que trasciende las circunstancias en que nacieron, y se imponen rápidamente incluso a los que piensan en sus autores, aunque no para proponer una aproximación en detrimento de la otra, sino para revelar que la relación entre quien inventaba los *collages* y quien los comentaba, tenía la capacidad de transponerse en una reflexión de orden general, sin dejar de ser un acontecimiento de su vida en común. ¿Por qué? Porque dos inteligencias se unen en este libro para reflexionar sobre la esencia de la poesía y sobre la esencia de los *collages,* y para percibir las intuiciones inherentes a ambas prácticas y sus tentaciones a veces divergentes, pero también para comprender cómo pueden reencontrarse, cómo pueden confirmarse y afianzarse mutuamente. El vínculo entre Octavio y Marie José no hace aquí sino ensanchar el conocimiento de lo que implica trabajar con signos, un trabajo distinto según los campos en que se desarrolle, pero que se ilumina cuando dichos campos se aproximan.

En este caso, tanto en la poesía como en los *collages,* se trata, de entrada, del hecho de la disociación y de un deseo de unidad; en otras palabras, de aquello que, en los signos, ya sean lingüísticos o invención de los artistas, escapa a la percepción inmediata, situándola en ángulos particulares que la fragmentan hasta el infinito, pero que recuerda la gran realidad, aún no descompuesta, que ha sido borrada y olvidada, e

intenta, a veces, regresar a ella. Este movimiento de retorno es la poesía. Con sus ritmos, con sus imágenes, los poemas tratan, fundamental y específicamente, de volver a encontrar en las palabras que emplean y resignifican la plena presencia de las cosas, y, a través de ella, una unidad en la evidencia del mundo y de la vida, de la cual quien escribe o lee el poema se siente, acaso ilusoriamente, a punto de formar parte, para alcanzar una mayor armonía en su relación consigo mismo y con los demás. La poesía es, en el lenguaje, el movimiento sistólico que reúne aquello que para nosotros permanece disperso, a causa de las palabras que han sustituido a la realidad empírica.

Pero, si bien el acto poético reúne, es en su mismo centro, en la palabra, donde se produce la fragmentación. Por eso será fatal que el poema, cuando se consagra a la transgresión de los significados comunes que permanecen en el exterior, apresados en las redes del pensamiento conceptual, contenga el obstáculo de esa significación, su resistencia sin fin. Y el poeta, el aprendiz de poeta, no deja de forcejear con ella, pero debe admitir que esta dificultad le resulta también fascinante, aunque sólo sea porque la transgresión que persigue únicamente puede hacerse realidad si se produce en el corazón mismo de lo que desea transgredir. Si olvidara la gran corriente conceptual que atraviesa toda palabra, la poesía sería sólo utopía, discurso sobre sí misma, y no verdadera acción. Es un peligro del que son conscientes los mejores poetas, lo cual imprime a sus obras un carácter profundamente dialéctico.

Dicho lo cual, ¿qué podemos afirmar de los *collages*? Parecen exactamente lo contrario de ese proyecto de reunificación que apunta a alturas situadas más allá de la región del espíritu en que los significados construyen y desconstruyen su representación, siempre abstracta y parcial, de lo que es. Porque trocear una imagen, pintura o fotografía, para colocar un fragmento al lado de un jirón de otra imagen, o arrancar un objeto de su entorno habitual para implicarlo en una relación imprevista e irracional con otros objetos en un contexto diferente, y todo ello sin sentido alguno, al menos en apariencia, supone a primera vista, en efecto, eliminar la coherencia en la lectura de las cosas que instituyen y confirman la autoridad del concepto, un nivel del lenguaje que la poesía rechaza, pero cuyo rechazo no es, esta vez, de la misma naturaleza, puesto que no suprime, en los signos, figuras y formas que utiliza, lo que los vincula con la lengua que atiende, sencillamente, a sus intereses y puntos de vista cotidianos. En el trozo de periódico pegado junto a la etiqueta de una botella o de un paquete de tabaco habitan frases que siguen hablando de algún hecho, y evocando las ideas que lo

acompañan, y, si bien estas referencias ya no operan como tales en el plano de nuestra atención, no por ello dejan de preservar la masa de significantes y significados del lenguaje, como una vasta materia que fuese el horizonte sobre el que se inscriben las transformaciones en curso. El *collage* transgrede los dispositivos y las proposiciones del discurso verbal sin abandonar el ámbito de ese discurso; pretende dar nuevos sentidos a los significantes sin negar su inclinación por la significación; trastoca las lecturas, pero para suscitar el deseo de inventar otras más verdaderas, más complejas, más avanzadas en la interpretación conceptual de un mundo en perpetuo devenir: en suma, sigue, parece seguir de parte del lenguaje, y no de lo inmediato de la experiencia sensible que el lenguaje desconoce.

¿Sería, pues, el *collage,* más específicamente, un descentramiento, una subversión, una desmultiplicación de las ortodoxias de la palabra, pero con el propósito de que el pensamiento definidor y analítico alcance nuevas formas de conocimiento? La diástole, esta vez. La descomposición de lo inmediato, fomentada y acelerada por el recurso, cuando la conciencia rige los actos, a cuanto constituye una crítica de las concepciones insuficientes de la ciencia, apesta a las trampas y mentiras del hecho social, y avanza, así, en las deconstrucciones y reconstrucciones de una realidad reducida a las fórmulas que se le proyectan. La mediación superactivada en la práctica del mundo; superactivada y considerada el único lugar de la verdad. Si ello es así, o sigue siendo así, este proyecto supondría exactamente lo contrario de lo ambicionado por la poesía. Con el libro de Octavio y de Marie José Paz estaríamos, por tanto, en presencia de dos operaciones que se contradicen, y de una comparación cuyo deseo es natural que haya nacido, en una vida compartida, del afecto recíproco. Y también, quizá, en el caso del poeta, del deseo de observar, bajo un ropaje diferente del que percibe en el poema, tal cual es, la fatalidad de la significación que desmiente al certificado de asistencia y que adopta, al igual que en los *collages,* la forma de conceptos que, desordenados, no hacen sino transformarse, sin renunciar por ello a ser ideas, pensamientos, producción de objetos y no regreso a lo simple del mundo. Acontecimientos de la escritura de hecho, que, por otra parte, hacen de la búsqueda de la unidad una aportación, quizás indirecta, pero intensa, a esta nueva impugnación de las ortodoxias del intelecto o de la moral, de la que no anda sobrada la sociedad, sobre todo hoy en día.

Pero ahora quisiera subrayar que los hermosos *collages* de Marie José Paz tienen al menos tanta unidad en su apariencia inmediata y tan-

ta armonía como proposición consecuente que nos permiten escuchar, por debajo de las llamadas a la subversión, medios y formas de las ortodoxias del pensamiento y de los modos de ser y de sentir que éstas promueven. A esta actividad de vocación crítica, una vocación que se supone específica del *collage,* superponen una organización espacial que hace del espacio en que se inscriben la fragmentación y el desplazamiento de lo fragmentado una realidad plástica, cuya manifestación esencial y, si se me permite decirlo, cuya enseñanza es el poder de composición, es decir, de reunificación, la superación de la necesidad de analizar, el silencio. He aquí, en una superficie de trabajo, lo que descentra, lo que desmultiplica, lo que promueve incesantemente la metamorfosis de unos conceptos en otros; pero he aquí también, ahora, a un nivel superior, lo que unifica, con una autoridad que se impone a lo que sugiere este trocear, este desplazar este despegar y volver a pegar, que pretenden sorprender, que son lo propio de un arte que han inventado por igual, fijémonos bien, los músicos que fueron Picasso y Bracque durante el período cubista, y los terroristas del lenguaje cuyo mejor ejemplo sigue siendo Schwitters. ¿Se consagran los *collages* de Marie José Paz a la lengua, para precipitarla en su devenir, enfrentada a poemas que buscan los instantes de presencia que transfigurarían la palabra? Aún más, ¿no se sitúan por encima del hermoso bullir de los conceptos, para mostrar, gracias a la forma, a la relación no verbal, transverbal, de las formas, que sólo vale la pena vivir la vida si la lección de lo inmediato reestructura y musicaliza el desorden del intelecto aplicado a la construcción de un conocimiento exterior?

Esto veo en ellos, en todo caso; en una palabra, diría que escuchan la poesía, y que comprenden la voluntad de la poesía, tanto como, por su parte, Octavio Paz contempla, en este libro, y considera, y se toma muy en serio la intuición, en suma, a dos tiempos, que se manifiesta en el *collage.* Estas obras, llenas de gravedad y de resonancias, dicen al deseo de la poesía que si su búsqueda, sin duda, gusta de, y favorece, y hasta diríase que ensalza el descentramiento, lo diferente, la subversión de la economía de los signos, los o las que se dedican a ello no ignoran lo que se arriesgan a perder, aunque saben también que no pueden dejar de decir ese riesgo y reparar esa pérdida, curvando lo múltiple hacia lo Uno, y devolviendo al silencio que nace de la armonía de las formas la palabra que vaga en los acercamientos imprevistos entre sistemas de signos.

Permiten, pues y esto no es lo menos importante, que las afinidades que se esconden bajo la figura apresurada con que el pensamiento sus-

tituye a las cosas y que el trocear y volver a pegar no bastan para deshacer, se revelen, se desplieguen, más allá de los primeros momentos de sorpresa superficial; y como, advertido de la finitud, el símbolo es más interior a la vida que el concepto, se trata de reencontrar en esas afinidades descubiertas y meditadas y comprendidas, los trazos de una arquitectura posible del estar en el mundo, reducido a sus necesidades más simples, las que se alimentan del solo hecho de ser reconocidos. Una forma de existencia fácilmente cegada y desnortada. Una cristalización en el espíritu, como dice Octavio en su comentario de los *collages*. La sístole y la diástole reunidas de nuevo: una obra que late como un corazón.

Entre estas afinidades destaca una, que es quizá la clave, además de una aportación en extremo natural y directa, y casi específica del arte del *collage,* cuando adquiere conciencia de los dos niveles de su verdad potencial. Por una parte, posee la capacidad de indicar, gracias a la armonía de la forma de las figuras desmigajadas, la dirección, el sentido de lo intemporal; por otra, es un hecho también, si no el principal, que, observando estos recortes y su delicado juntarse, realizado a menudo en papel usado, de colores desvaídos o en trance de desvaírse, el artista y nosotros con él se ve obligado a cobrar conciencia de la precariedad de los materiales, de su sujeción al tiempo destructor: barro, en suma, sobre el que se construye el pensamiento, además del tiempo. Intemporalidad y precariedad: dos indicaciones seguramente divergentes, a primera vista. Pero ¿acaso no sabemos, a veces, que lo intemporal no es más que una ilusión cuando olvidamos el trabajo del tiempo en la vida, el peso de los límites en nosotros, la finitud? ¿Y que sólo entregándonos con alegría de corazón a esa devastadora duración, y percibiendo entonces las verdaderas condiciones de la vida, pero también sus poderes, podremos acceder a los instantes de conciencia, más allá del tiempo de los relojes: instantes que serán la única intemporalidad que tenga precio? Hay una afinidad esencial entre lo absoluto y el instante: los dos beben en las fuentes del otro: el frágil papel del *collage* le ofrece a la forma la posibilidad de trascenderse, hasta lo invisible. Esto es lo que les enseñaron a Marie José y Octavio Paz las imágenes de voz discreta, pero lúcidas, a las que se asomaron juntos.

Traducción de Eduardo Moga



Carpentier en París

Wittgenstein en Cortázar y Elizondo

Pedro Gurrola

El ajolote *(Ambystoma mexicanum triginum)* es un batracio que habita desde hace siglos en las lagunas del centro de México y que actualmente aún se puede encontrar en abundancia en el lago de Xochimilco. Los pueblos prehispánicos asentados en las riberas de este lago lo llamaron *axólotl,* que en náhuatl significa «el transformista del agua». En su *Historia general de las cosas de la Nueva España,* Fray Bernardino de Sahagún refiere que el ajolote era muy apreciado por los antiguos mexicanos, quienes lo consideraban un alimento sabroso, propio de señores (Libro XI, cap. 3). Se le atribuían también propiedades medicinales y terapéuticas, y aún hoy en día podemos encontrar en México, en sitios dedicados a la medicina tradicional indígena, ungüentos y jarabes que incluyen al ajolote como ingrediente.

Desde el siglo XVII, este habitante de los lagos mexicanos ha intrigado a los científicos debido a su capacidad de regenerar miembros perdidos y porque, a diferencia de otros anfibios que pasan del estado larvario acuático a un estado adulto terrestre, el ajolote alcanza su madurez sexual sin llegar a cambiar su morfología larvaria, un fenómeno llamado neotenia. Sólo en algunos casos y bajo ciertas condiciones, el ajolote evoluciona a su estado adulto, convirtiéndose entonces en una salamandra terrestre.

También en las mitologías prehispánicas la capacidad de transformación del ajolote fue su principal distintivo. Según uno de los mitos cosmogónicos de la cultura náhuatl, cuando los dioses fueron emplazados para sacrificarse y generar así el movimiento del sol, el dios Xolotl, reacio a morir, se transformó en una planta de maíz de dos cañas y se ocultó entre las milpas. Al ser descubierto echó a correr y se escondió entre los magueyes, donde tomó la forma de una penca doble. Cuando de nuevo fue hallado escapó metiéndose en el agua, donde «hízose pez, que se llama *axólotl*» (Sahagún; Libro VII, cap. 2). Ésta fue su última metamorfosis; fue atrapado y se le dio muerte, con lo que el ciclo cósmico pudo iniciarse.

En la literatura moderna, este singular animal ha sido protagonista al menos en dos ocasiones: en el cuento de Julio Cortázar «Axolotl» incluido en *Final del juego* (México: Los Presentes, 1956), y en «Ambystoma, Triginum», un texto del escritor mexicano Salvador Eli-

zondo contenido en su libro *El grafórafo* (México: Joaquín Mortiz, 1972). Mi intención es mostrar que estos dos textos no sólo coinciden en tener al ajolote como protagonista, sino que en ambos hay implícita una reflexión sobre el lenguaje que toma como punto de partida la condición ambigua del ajolote y, lo que es más interesante, que en ambos dicha reflexión parece estar relacionada con la lectura del *Tractatus Logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein. Bajo esta perspectiva, existe entre ambos textos un nexo que sobrepasa lo puramente literario y sirve de hilo conductor para mostrar cómo algunas ideas de Wittgenstein pudieron influir en la obra de cada uno de estos autores. Aclaro que no se trata de forzar una lectura filosófica de estos textos, sino de averiguar de qué manera la filosofía ha permeado la literatura.

Por otra parte, el análisis que haré también contribuye a documentar el interés que la obra de Wittgenstein ha suscitado en la literatura hispanoamericana. En este sentido, Cortázar y Elizondo no son casos aislados; ya en 1954 Nicanor Parra citaba a Wittgenstein en el poema «Advertencia al lector» de su libro *Poemas y Antipoemas* (1954). Otro ejemplo es el ciclo de poemas *Al margen de un tratado (1981-1983)*, del poeta mexicano Eduardo Lizalde, incluido en su libro *Memoria del tigre* (1983).

«Axolotl» y los límites del lenguaje

En el caso de Cortázar el interés por Wittgenstein se hace explícito en *Rayuela* (1963), en donde se le menciona en dos ocasiones, una en el capítulo 28 y otra en el 99. En ambos casos el nombre de Wittgenstein surge en el contexto de discusiones que giran alrededor de las relaciones entre el lenguaje y la realidad. En algunos momentos de estas discusiones podemos percibir claramente ecos del *Tractatus*. Por ejemplo, en el capítulo 28 se habla del fracaso de toda tentativa de explicación metafisica, pues «para definir y entender habría que estar fuera de lo definido y lo entendible», lo que nos recuerda una de las afirmaciones centrales del *Tractatus:* la filosofía no puede ir más allá de los límites del lenguaje y éste no puede hablar del sentido del mundo, pues el sentido del mundo tiene que residir fuera del mundo (*Tractatus,* 6.41). En ese mismo capítulo se aborda la cuestión del solipsismo y de la imposibilidad de acceder a la realidad del otro. Oliveira niega que podamos asegurar la existencia de una realidad única, válida para todos, pues cada individuo es un ser esencialmente incomunicado con los

demás. Un aislamiento que sólo podría romperse si pudiésemos percibir la realidad desde el otro: «si al mismo tiempo pudieses asistir a esa realidad desde mí o desde Babs, si te fuera dada una ubicuidad, entendés, y pudieras estar ahora mismo en esta misma pieza donde estoy yo y con todo lo que soy y lo que he sido yo y con todo lo que es y ha sido Babs, comprenderías tal vez que tu egocentrismo barato no te da ninguna realidad válida» (*Rayuela,* p. 308). Aunque la discusión no está inspirada exclusivamente en ideas de Wittgenstein, la insistencia en que dicha incomunicación se debe a una insuficiencia del lenguaje, del que «hay que desconfiar, si uno es serio» (*Rayuela,* p. 3 10), parece corresponder a una lectura negativa de la proposición 5.6 del *Tractatus:* «Que el mundo es *mi* mundo se muestra en que los límites del lenguaje (del lenguaje que sólo yo entiendo) significan los límites de *mi* mundo».

Precisamente la cuestión del solipsismo y de los límites del lenguaje son temas medulares en el cuento «Axolotl». Esta proximidad temática, junto con la coincidencia cronológica (Cortázar escribió «Axolotl» en los mismos años en que se comenzaba a gestar *Rayuela*), parece sugerir que también en «Axolotl» existen rastros del *Tractatus* de Wittgenstein[1]. De hecho, años atrás, Antonio Pagés Larraya llegó a considerar esta posibilidad como algo evidente:

> Creo advertir en Cortázar una evidente influencia del pensamiento lingüístico de Ludwig Wittgenstein, y lo cierto es que «Axolotl» ilustra tensamente esa imposibilidad de trascendencia a través de la palabra que el pensador vienés lleva hasta la consecuencia dramática de no admitir la posibilidad de comunicación verbal profunda. Para entender a los axolotl no hay otra alternativa que ser axolotl. O sea, simbólicamente: no podemos entender a otros sin desaparecer, sin incorporamos a su código (Pagés Larraya; p. 447).

En una entrevista con Sara Castro-Klaren, el mismo Cortázar parece corroborar que su conocimiento del *Tractatus* pudo ser incluso anterior a la escritura de «Axolotl», aunque también advierte que no llegó a leerlo con demasiada profundidad:

> SCK- En *Rayuela* uno de tus personajes dice: «No le atribuyamos a Morelli los problemas de Dilthey, Husserl y Wittgenstein» [...]. ¿Es tu lectura de estos tres filósofos contemporánea a la escritura de *Rayuela*?

[1] *Aunque el* Tractatus *no se tradujo al castellano hasta 1957 y al francés hasta 1960, Cortázar pudo tener a su disposición la edición inglesa de 1922 o la reedición de 1933.*

> JC- Bueno, ya te expliqué antes que mi lectura de esos filósofos no es profunda y especializada, sino que conozco más bien la divulgación de su obra. Y luego algunos textos accesibles. Por lo demás, después de llegar a Francia he leído menos filosofía que en mis tiempos de la Argentina [..], donde, como Mallarmé, «J'ai lu tous les livres» (Cortázar; 1980, p. 26).

Recordemos que en «Axolotl» el narrador relata cómo, en su esfuerzo por comprender el mundo de los ajolotes, sufrió una transformación en la que su conciencia pasó a ser la conciencia de un ajolote, o más bien, una conciencia humana atrapada en el cuerpo de un ajolote. Si antes, cuando aún era un hombre contemplando a los ajolotes dentro del acuario, se esforzaba «por penetrar lo impenetrable de sus vidas», tras la transformación el narrador accede a la anhelada comprensión, pero a partir de ese momento la realidad humana le resultará inaccesible:

> Yo era un axolotl y sabía ahora instantáneamente que ninguna comprensión era posible. Él estaba fuera del acuario, su pensamiento era un pensamiento fuera del acuario. Conociéndolo, siendo él mismo, yo era un axolotl y estaba en mi mundo.

Así, no hay posibilidad de compartir o comprender la realidad del otro sin abandonar nuestro propio ser. Como hemos señalado antes, ésta es la misma postura solipsista que Oliveira defenderá en el capítulo 28 de *Rayuela* y que, sin excluir a Wittgenstein, se nutre de toda una larga tradición filosófica. En todo caso, Cortázar estaría interpretando las afirmaciones del *Tractatus* como una aseveración sobre la insuficiencia del lenguaje para poder acceder a la realidad de los otros. Pagés Larraya lo resume en la afirmación de que «para entender a los axolotl, no hay otra alternativa que ser axolotl», tal vez pensando incluso en la conocida afirmación de las *Investigaciones Filosóficas* de Wittgenstein: «si un león pudiera hablar, no lo podríamos entender», pero no hay que olvidar que las *Investigaciones Filosóficas* se publicaron en 1953, cuando «Axolotl» ya había sido terminado.

Es evidente que la elección del ajolote como protagonista del cuento no es casual. La relación de los ajolotes con el mundo prehispánico, su apariencia arcaica, su quietud e inmutabilidad inducen al narrador a imaginarlos poseedores de un misterio insondable, a creer que en ellos hay encerrada una conciencia condenada al silencio. Curiosamente, Cortázar evita mencionar las propiedades de transformación del ajolote, quizá para no hacer explícita la alegoría que ellas encierran. Pero justamente son esas propiedades las que otorgan a los ajolotes la posi-

bilidad que a Oliveira le está vedada: experimentar la realidad del otro. En «Axolotl» el narrador se transforma en ajolote en un sentido físico pero también en un sentido alegórico, en tanto que, al igual que los ajolotes, se ha transformado en otro.

Ahora bien, la transformación del narrador en ajolote implica que ya no hay comunicación posible con su antiguo ser. Pero entonces, ¿cómo puede el ajolote pensar en el lenguaje del otro? El propio narrador se muestra sorprendido: «sólo una cosa me resulta extraña: seguir pensando como antes, saber». Si los límites de mi lenguaje coinciden con los límites de mi mundo, tras la transformación el narrador-ajolote tendría que resultarnos ininteligible o simplemente enmudecer. Consciente de esta paradoja, Cortázar introduce un giro final: el relato que estamos leyendo es el cuento que el narrador escribe, ignorante de su transmutación, creyendo imaginar un cuento. A través de la imaginación, de la creación artística, el lenguaje recupera parte de su poder. El cuento nos habla de la insuficiencia del lenguaje al mismo tiempo que, como objeto artístico en sí, apunta a lo contrario. De la misma manera que *Rayuela* buscará ser, en cierto modo, la respuesta a las preguntas sobre el lenguaje que en ella se formulan.

La interrogación al lenguaje

También «Ambystoma triginum» tiene como punto de partida la fascinación que ejercen los ajolotes sobre el narrador. Es de suponer que Elizondo conocía el cuento de Cortázar, lo que implica un diálogo, quizá involuntario pero inevitable, entre ambos textos. Esto resulta aún más interesante porque los textos incluidos en *El grafógrafo* reflexionan alrededor del lenguaje y la escritura, y en ellos la obra de Wittgenstein también está presente, en algunos casos de manera explícita. El «Tractatus rethorico pictoricus», por ejemplo, entabla un diálogo paródico con el *Tractatus* adoptando la forma de un abstruso tratado pictórico. En otro texto, titulado «El objeto», Elizondo toma como premisa la proposición 2.014 del *Tractatus,* «Los objetos contienen la posibilidad de todos los estados de cosas», y obtiene de ella conclusiones desmesuradas. En ambos casos la aproximación al *Tractatus* es distante e irónica. Para Elizondo, el *Tractatus* es un texto más entre textos y, por lo tanto, susceptible de entrar dentro del juego de la escritura, de lo puramente literario.

En este mismo tono, el texto «Ambystoma triginum» adopta la forma de un registro en el que el narrador, fascinado por la morfología y

por la extraña condición de los ajolotes, deja constancia de los experimentos imaginarios o reales que efectúa con ellos y anota sus observaciones. En principio, aquí no se trata de traspasar el cristal del acuario para penetrar en la realidad del otro, sino de ensayar diversas maneras de interrogar esa otredad, de hacerla hablar. Con ese fin, el narrador realiza diversos experimentos con los ajolotes: provoca y observa sus mutaciones, los saca del acuario, injerta la cabeza de uno en el cuerpo de otro, los intoxica con *Cannabis sativa* o constata cómo operan por empatía sobre la sexualidad femenina: «lo aproximo a las mujeres que mientras por dentro se abren y se cierran como las valvas de una ostra, gritan horrorizadas por esa forma, por esa fluidez contenida, por esa humedad». Para el narrador, el ajolote ilustra una «teoría radical, inquietante, garrafal, acerca de la naturaleza de la vida», es el signo de una realidad confusa e ilógica a la que se aparenta interrogar con minuciosidad. Pero lo disparatado de esta experimentación revela que el juego es puramente literario. El giro wingensteiniano radica precisamente en esto: interrogar la realidad es interrogar al lenguaje. Aquí no hay ninguna misteriosa interioridad que explicar, sino solamente hechos que describir. Y es en el esfuerzo por clarificar el lenguaje donde se manifiesta la ambigüedad del ajolote: «Habría que saber, por ejemplo: los huevos de ajolote son huevos de ajolote o huevos de larva de salamandra». Si de acuerdo a las concepciones del *Tractatus,* el lenguaje puede hablar de las cosas del mundo precisamente porque los estados de cosas en el mundo se corresponden con la forma lógica del lenguaje (*Tractatus,* 4.03), si la proposición es un modelo de la realidad tal como la pensamos (*Tractatus,* 4.01), es de esperar que la naturaleza indefinida del ajolote se refleje en la confusión del lenguaje que intenta apresar esa realidad. Incluso el lenguaje de las ciencias naturales, como aparente paradigma de claridad, resulta inadecuado para representar la lógica del ajolote:

> [...] el ajolote, en la medida en que se puede reproducir en tanto que ajolote pertenece a la especie de los ajolotes, pero en la medida en que puede convertirse en salamandra y reproducirse como salamandra, pertenece a la especie de las salamandras que, por otra parte son la imago de su larva, que son los ajolotes.

Así, el verdadero objeto de estudio no es el ajolote sino el lenguaje y, por ende, la escritura. El narrador ensaya diferentes aproximaciones: pasa del informe técnico, aséptico y distante («El ajolote receptor mue-

re. La cabeza injertada conserva reflejos oculares. Muere dos horas y media después») al comentario informal, el relato onírico o la digresión arquitectónica. Si en «Axolotl» los ajolotes, con sus «rostros rosados azteca», eran percibidos como los herederos de un remoto señorío aniquilado, el narrador de «Ambystoma triginum» concibe una ciudad, Axolotitlán, en la que una imaginada civilización axólotl convive y se confunde con el sanguinario y terrible mundo de los aztecas. Interesante paralelismo: tan inconcebible es el universo de los ajolotes como ajeno y extraño nos resulta el mundo prehispánico. Son realidades a las que, desde nuestro ser, desde nuestro lenguaje, no tenemos acceso: están del otro lado. Intentar expresarlas implica la intuición de una esfera lingüística diferente: «Viaje al origen del axólotl. Creación de un periodo verbal capaz de remontarnos hasta este núcleo». Es en la escritura, en el lenguaje mismo, donde se manifiesta la realidad garrafal de Axolotitlán:

> Enormes paramentos y taludes de adobe surcados de formiculantes escalerámenes tallados en la polvaginosa materia de oro que se complican con recios andamiajes tensamente ligados con tendones y sogas que surcan las gigantescas murallas ocreáceas trazando caprichosas demostraciones de una geometría bárbara y terrorífica.

En el *Tractatus* el hombre aparece como un ser limítrofe en tanto que el sujeto no pertenece al mundo, sino que es un límite del mundo (*Tractatus,* 5.632). En «Ambystoma triginum», el ajolote también es un ser limítrofe, el «habitante ideal de un medio ambiguo: el fango, que no es ni líquido ni sólido, como el ajolote no es ni acuático ni terrestre; ni cabalmente branquial ni totalmente pulmonar, sino ambos o ninguno a la vez». Ambiguo como el hombre, el ajolote es un ser «que ni siquiera es él mismo todavía de otro que tampoco». Ambigüedad que, además, aparece asociada a la sexualidad:

> El ajolote se agita en el agua turbia. Traza convulsivas topologías con su cuerpo. Consigue saltar fuera de la pecera y cae sobre el regazo de una mujer que grita horrorizada. La salamandra yace muerta; ahogada. Se consuma la demostración de esa transformación estupenda. El cadáver flácido y verguiforme es la figura de esa metamorfosis.

Se cierra así al ciclo de las transformaciones. Como en el mito náhuatl, la última transformación del ajolote es su propia muerte.

Bibliografía

JULIO CORTÁZAR, *Rayuela,* Madrid: Cátedra, 1994 (8ª edición).

JULIO CORTÁZAR: «Julio Cortázar Lector», entrevista realizada por Sara Castro-Klaren en 1976, *Cuadernos Hispanoamericanos,* 364-366, octubre-diciembre (1980), pp. 11-36.

SALVADOR ELIZONDO: *El grafógrafo,* México: Joaquín Mortiz, 1972.

FRAY BERNARDINO DE SAHAGÚN: *Historia general de las cosas de la Nueva España,* Madrid: Alianza Editorial, 1988.

ANTONIO PAGÉS LARRAYA: «Perspectivas de "Axolotl", cuento de Julio Cortázar», en Helmy F. Giacoman (ed.): *Homenaje a Julio Cortázar,* New York: L. A. Publishing Company, Inc., 1972.

LUDWIG WITTGENSTEIN: *Tractatus Logico-philosophicus,* Traducción de Enrique Tierno Galván, Madrid: Alianza Editorial, 1987 (2ª edición). Las citas corresponden a la numeración de las proposiciones.

Ángeles y demonios en el cine español de los 40

Ítalo Manzi

Desde hace tiempo, cierta crítica cinematográfica española sostiene que el verdadero cine español comenzó con Bardem, Berlanga y otros de la generación del 50. Es la opinión políticamente correcta que, por desgracia, repiten algunos críticos extranjeros que poco conocen del cine español.

El cine español existió siempre, desde fines del siglo XIX, y se ha mantenido a través de los avatares políticos del país produciendo, como en todas partes, filmes malos, mediocres, excelentes pero también obras de excepción. El panorama de un cine que había tratado los temas más dispares sin demasiados problemas con la censura, varió, por supuesto, a partir del 1º de abril de 1939, día en que la guerra civil llegó a su fin y Franco asumió el poder.

Dentro de los muy estrictos esquemas políticos y morales instaurados y con graves problemas económicos y administrativos, el cine de España siguió viviendo, el cine de una España que se presentaba ahora como ejemplo de la moral, la religión y las buenas costumbres. En los filmes musicales y folklóricos, la heroína ya no tenía amantes ni llevaba una vida disipada. Como cantaría Carmen Sevilla en un filme argentino[1]:

> Carmen de España manola; Carmen de España valiente,
> Carmen con bata de cola pero cristiana y decente.

Se exaltó el retorno a la patria de los españoles que vivían en América, a una patria ahora «libre y santificada». Todo lo extranjero era reprensible. Cambiando los términos, era lo que ocurría con el cine de la Unión Soviética, sobre todo durante el estalinismo.

Abundaron las películas que exaltaban la «raza» y el heroísmo español en España y en las colonias, en la época contemporánea o en momentos históricos especiales como, por ejemplo, las invasiones napoleónicas. *Raza* (1942) de José Luis Sáenz de Heredia, con guión

[1] Requiebro, *1955, de Carlos Schlieper, con Carmen Sevilla, Angel Magaña y Luis Dávila.*

del propio Francisco Franco, *¡A mí, la legión!* (1942) de Juan de Orduña, *Harka* (1941) de Carlos Arévalo, *El abanderado* (1943) de Eusebio Fernández Ardavín, *Agustina de Aragón* (1950) de Juan de Orduña, etc.

En el ámbito religioso, aparte algunas vidas de santos, el joven, puro y enérgico sacerdote español (varias veces Fernando Fernán Gómez) iba a evangelizar a los infieles de Alaska (*Balarrasa*, 1950 de José Antonio Nieves Conde), de Guinea (*Misión blanca*, 1946, de Juan de Orduña), del Congo (*La manigua sin Dios,* 1947, de Antonio Díaz Castillo), de las Filipinas (*Aquellas palabras*, 1948, de Luis de Arroyo) o de la India (*La mies es mucha*, 1948, de Sáenz de Heredia).

El anticomunismo visto como la lucha de Dios contra Satán y que tendría exponentes no menos feroces en el decenio siguiente– se manifestó a través de algunas películas que resultaron divertidas, a veces fascinantes, por su desenfreno: *El santuario no se rinde* (1944, de Arturo Ruiz Castillo), *Boda en el infierno* (1942, de Antonio Román) o sobre todo *Paz* (1949, de José Díaz Morales) que transcurre en un país imaginario y que llega a extremos sólo comparables a los del filme norteamericano *Guerrilla Girl* (1952, de John Christian) donde los habitantes del país caído en las garras de Stalin añoran la época feliz de la ocupación nazi.

No obstante el bloqueo impuesto a España por muchos países, en los años 40 se realizaron unas cuantas coproducciones, sobre todo con Italia y Portugal, pero también con Francia, la enemiga oficial del régimen. Verbigracia, *La Sévillane/Danza del fuego* (1942) de André Hugon y Jorge Salviche, cuya versión francesa también estuvo protagonizada por Antoñita Colomé, junto a Jean Chevrier y Jean Toulout.

Entre otros directores famosos, V. Tourjansky, Julien Duvivier, Pierre Caron, Max Neufeld, Raffaello Matarazzo y Ladislao Vajda vinieron a España a realizar películas. El último de los nombrados, después de una importante trayectoria en Hungría, Alemania e Inglaterra, se radicó para siempre en España. El camarógrafo francés de origen ruso Michel Kelber dirigió la fotografía de diez películas muy significativas, entre las cuales *Goyescas*, *Lola Montes* y *El escándalo*.

En lo relativo a los actores, vinieron de Italia Adriana Benetti, Adriano Rimoldi, Paola Barbara, Miriam Day[2], Amadeo Nazzari, Clara

[2] *Miriam Day había filmado dos películas en Italia con el nombre Miria di San Servolo antes de trasladarse a España.. Era la hermana de Clara Petacci, la amante de Mussolini. Después de su relativamente larga carrera en España, sólo filmó una película en Francia en 1955:* Bonnes à tuer *de Henri Decoin, con Danielle Darrieux y Michel Auclair, esta vez con el nombre de Myriam Petacci.*

Calamai, Maria Denis, Fosco Giachetti y nada menos que Francesca Bertini, la gran diva de los años 10 que seguía siendo un mito gracias a sus propios esfuerzos, y seguiría siéndolo durante cincuenta años más. De México, María Félix y Jorge Negrete; de la Argentina Niní Marshall, Mecha Ortiz, Luis Sandrini y Agustín Irusta. De Portugal, Milú y dos galanes que se radicarían en España: Virgilio Teixeira y Antonio Vilar. De Alemania vino Margaret Genske y de Francia, Robert Le Vigan y Annabella, la cual puso punto final a su carrera cinematográfica internacional con dos películas españolas: *Don Juan* de José Luis Sáenz de Heredia en 1950 y *Quema el suelo* de Luis Marquina en 1951. La lista no es exhaustiva, pero no puede dejar de mencionarse el caso de Madeleine Carroll, la fina actriz de Londres y Hollywood que en 1946 iba a protagonizar *Reina Santa* de Rafael Gil. Las protestas oficiales fueron, sin embargo, más fuertes: ¿Cómo una reina de España, y santa por añadidura, iba a ser encarnada por una inglesa? Maruchi Fresno heredó el papel, pero Madeleine Carroll, enamorada de España, se radicó en el país –en Marbella– donde pasó el resto de su vida.

Por otra parte, es sorprendente que en el ambiente sociopolítico de la España de los 40, pudieran producirse una serie de películas destacables no sólo por su calidad sino también por su audacia. Por ejemplo:

Dulcinea (1946) magnífica y respetuosa transposición de la pieza francesa de Gaston Baty, con Ana Mariscal a la cabeza del reparto y dirigida por Luis de Arroyo, hermano de la actriz. *Rojo y negro* (1942) de Carlos Arévalo, con Conchita Montenegro, que transcurre en el Madrid de 1936, con torturas y actos de piedad por ambas facciones y con una marcada simpatía por la Falange que provocó la prohibición de la película por Franco. Más allá del contenido, *Rojo y negro* –que ha sido redescubierta y revalorizada– es una obra alucinante, una historia de *amour fou* en una atmósfera expresionista y a menudo surrealista. *Pacto de silencio* (1949) de Antonio Román, con Ana Mariscal y Adriano Rimoldi, es un drama de guerra, espionaje y suspenso que transcurre en Londres, París y Navarra. Por su factura y su lógica, el filme no desmerece si se lo compara con obras del mismo estilo de Robert Siodmak o Fritz Lang[3]. Dos películas de Rafael Gil: *El clavo* (1944) y *La fe* (1947), ambas con Ampar(it)o Rivelles y Rafael Durán, tuvieron un enorme suceso popular y a la vez, jerarquía. En *La fe*, la protagonista

[3] *En 1964, Antonio Román volvió a filmar* Pacto de silencio, *con el mismo título e iguales méritos. Esta vez la acción transcurría durante la guerra de Argelia. Actuaban el francés Pierre Brice y los argentinos Yvonne Bastien y Carlos Estrada.*

seduce a un sacerdote desde el confesionario, algo impensable en cualquier cinematografía de la época y mucho más en la española. *Embrujo* (1947) de Carlos Serrano de Osma, un director muy fuera de serie, se aleja del relato cinematográfico convencional y logra un filme trepidante, insólito, que hace pensar en Frank Wysbar o Ingmar Bergman más que en Lola Flores, quien protagonizó el filme y no vacilaría, años después, en deshacerse en improperios contra el realizador de su única película de gran calidad artística.

Hubo directores que hicieron cine de mérito y que franquearon, moral y estilísticamente, las barreras establecidas. En este sentido, descollaron Edgar Neville y Jerónimo Mihura.

Edgar Neville (1899-1967) que ha sido objeto de algunos estudios y de un libro biofilmográfico, constituye un caso muy especial. Escritor, guionista, autor de libros de cocina, realizador, manifiesta en todas su actividades una extraordinaria alegría de vivir. Su cine no es un cine cómico sino un cine de humor que criticó con una sonrisa la sociedad burguesa a la que pertenecía. Comparado con el cine ideológico, sociológico y/o político de los directores de la generación siguiente, el cine de Edgar Neville es un remanso. Sus películas, por otra parte muy bien realizadas, nos deleitan por su gracia y su inteligencia, así como por una audacia expresada con tanto refinamiento que seguramente escapó a la comprensión de los censores oficiales de la época franquista. Filmó entre 1931 y 1960, cortos y largometrajes confundidos, 28 películas, diez de las cuales en la década del 40. En casi todas ellas actúa Conchita Montes, su compañera en la vida, y además, una excelente y refinada actriz. Casi siempre, en un personaje episódico, aparece Julia Lajos encarnando a la mujer madura que nunca renunciará a los placeres de la carne en ambos sentidos, porque le gustan por igual las chuletas y los hombres. Pero su lujuria se convierte en virtud teologal por la alegría y beatitud que le aportan. (A veces le aportan el asesinato, como en *El crimen de la calle de Bordadores*, pero no importa)[4].

Tomemos al azar tres películas de Neville. En *La vida en un hilo* (1945) Conchita Montes, durante una parada del tren en que viaja, conoce de manera casual y fugaz a Rafael Durán, un hombre bohemio, divertido y desprejuiciado. La compañera de viaje, que trabaja como maga en un circo (Julia Lajos) le hace ver la vida que le espera con el pobre tipo que será su marido y lo que habría sido su vida si se hubiera

[4] El crimen de la calle de Bordadores, *dirigida por Neville en 1946.*

atrevido a seguir a Durán. Con un ingenio raro, las dos vidas se siguen en contrapunto hasta que la fantasía se vuelve realidad o viceversa.

La acción de *Domingo de carnaval* (1945) se sitúa en el Rastro a principios del siglo XX. Se comete un crimen (el de una usurera, como en *Crimen y castigo*) y se desencadena una serie de peripecias con personajes que continuamente se sacan y ponen la careta y donde nada es lo que parece ser. El joven comisario Fernando Fernán Gómez y la sospechosa Conchita Montes son encantadores. Como en todos los filmes de Neville, la mujer no es nunca una mojigata y el hombre jamás hace gala de machismo.

El género a que pertenece *La torre de los siete jorobados* (1944) es difícil de determinar. ¿Comedia? ¿Filme de horror? ¿Sátira? Neville, que esta vez no parte de un guión propio sino de una novela de Emilio Carrere, se divierte en tratar las escenas más tenebrosas en tono de zarzuela. Por ejemplo, la música del *Dúo de los paraguas* de Chueca y Valverde, subraya la acción de una secuencia de horror. En el Madrid de principios del siglo XX, Braulio, un joven modesto (Antonio Casal) está enamorado de «La bella Medusa», una estrella de *music-hall,* que acepta su invitación a cenar si también invita a su madre, una alegre señora que come por tres (Julia Lajos, por supuesto). Para aumentar un poco su capital, Braulio va a una sala de juego donde se le aparece un personaje macabro que sólo él puede ver y que, con su ciencia del más allá, le permite ganar bastante dinero. Se trata de Don Robinsón de Mantua (Félix de Pomés) que se había suicidado algunos meses antes. Mantua le dice que en realidad ha sido asesinado y le pide que, a cambio de una gran fortuna, lo ayude a establecer la verdad y castigar a los culpables. La segunda parte de la película transcurre en el subsuelo de una vieja casa en ruinas, que comunica con una antigua sinagoga que parece llegar en espirales hasta el centro de la Tierra y que los judíos habían ocupado en el siglo XV, en la época de su expulsión de España. Los jorobados del título pasan y desaparecen como un coro griego. Las complicaciones del argumento son muchas pero todo terminará bien.

Jerónimo Mihura (1907-?), hermano del comediógrafo Miguel Mihura, es otro realizador de películas fuera de lo común. A pesar de que en 1946, por encargo, dirigiera una decena de cortos sobre diferentes temas del catecismo, su obra propiamente dicha está constiuida por una serie de películas muy originales y audaces aunque menos alegres que las de Neville. Sirvan de ejemplo *Confidencia* (1947), *Despertó su corazón* (1949), *Mi adorado Juan* (1949) y sobre todo *Siempre vuelven*

de madrugada (1947) donde, si se hila fino, resulta evidente la relación homosexual que existe entre Julio Peña y Conrado San Martín.

Y, por supuesto, *El camino de Babel*, realizada en 1944, que sorprende por su cinismo. Situaciones a lo Lubitsch resueltas con menos genio pero con más realismo porque si los enredos de Lubitsch transcurrían en ciudades imaginarias o pecaminosas (París, Viena) para no herir el puritanismo norteamericano, las aventuras narradas por Mihura transcurren en la España de los 40. En la Facultad de Medicina se entregan los diplomas a los nuevos médicos. «Los grandes hombres hacen las grandes patrias» vocea el rector. Tres amigos, flamantes médicos, se reúnen para festejar. Dos de ellos, César y Marcelino (Alfredo Mayo y Fernando Fernán Gómez) no se conforman con el título; se proponen casarse con mujeres ricas y vivir a costa de ellas. El tercer amigo, Arturo (Miguel del Castillo) no comparte los ideales de los otros dos. Para él, el amor es el único fundamento del matrimonio. El filme sigue por separado los avatares de César y de Marcelino. Ninguno de los dos logra decidirse a no casarse con la mujer que ama realmente y que es joven, bella y pobre.

Tiempo después, como lo han convenido, se reúnen en un hotel de lujo para iniciar sus grandes negocios. Ninguno de los dos se atreve a decirle al otro que se ha casado con la mujer que amaba. Al principio, las dos esposas son presentadas como ricas herederas pero poco después, todos confiesan la verdad. Se ven envueltos en negocios turbios con un gran industrial (Manolo Morán) que, en realidad, está loco. César y Marcelino pierden todo su dinero; ni siquiera pueden pagar el hotel. Es en ese momento cuando reaparece el moralista Arturo, que paga las deudas de sus amigos y que nada en la opulencia, según dice, gracias a los pacientes que ha heredado de su padre y a las rentas que recibe de unos campitos. Interrumpe el encuentro una señora madura cubierta de pieles, con un perrito en los brazos, que injuria sin piedad a Arturo y se lo lleva con ella. Porque, a pesar de sus principios morales, Arturo se ha casado con una multimillonaria la cual, como no podía ser de otra manera, está encarnada por Julia Lajos.

Como broche final, mencionaremos una película muy especial. Se trata de *Vida en sombras* (1948), el único filme realizado por Lorenzo Llobet Gracia quien, nacido en 1912, se dedicó desde 1936 al cine de aficionados y fue uno de los iniciadores de la entidad «Amigos del cine». *Vida en sombras*, de factura simplemente correcta, tardó mucho en estrenarse y pasó casi desapercibida, tal vez por adelantarse a su época. Es la primera película que trató el tema de la *cinefilia*; más aún, la cinefilia constituye el contenido mismo del filme, que analiza temas

y posiciones que supuestamente se habían planteado por primera vez hacia los años 60 en Francia, en la revista *Cahiers du cinéma* y entre los realizadores de la *Nouvelle Vague*.

Vida en sombras pasó por la televisión española en 1984 o 1985. Un casete circuló entre los cinéfilos franceses que, una vez repuestos de la sorpresa, manifestaron la más grande admiración por el filme. Hace dos años también se exhibió en el ciclo *Il cinema ritrovato* que se organiza en Bolonia en julio de cada año. O sea que se está reconociendo la existencia y el carácter «pionero» de la película de Llobet Gracia.

Veamos con algún detalle el contenido del filme:

Madrid, 1905. El señor Durán (Félix de Pomés) y su mujer, que está embarazada, pasean en un parque de diversiones. En un kiosco de tiro al blanco, Durán recibe como premio un «zootropo». La pareja bromea pensando que ese cilindro perforado, precursor del cine, será el primer regalo del hijo que va a nacer. En un biógrafo del parque donde pasan algunas vistas de Lumière, la dama se siente mal y da a luz en la propia sala.

Carlos Durán será el primer niño nacido en un cine.

En 1915, durante la Primera Guerra Mundial, Carlos frecuenta las salas de cine con sus amiguitos Luis y Ana. A la salida discuten sobre lo que han visto: Charlot, Eddie Polo. Ana dice preferir a la Perla Blanca (Pearl White). Se regocijan de antemano por la serie que va a comenzar la semana siguiente: *La moneda rota*.

La guerra llega a su fin. Mientras el padre lee en voz alta la declaración del armisticio, Carlos pega en las paredes de su cuarto fotos de sus películas y actores favoritos. Durante sus correrías en el campo, Carlos y Luis piensan en la película que van a filmar cuando el padre de Carlos le regale una cámara Pathé Baby.

Ya adulto, Carlos (Fernando Fernán Gómez) gana un concurso de documentales y consigue un contrato como operador de noticiarios. Además, escribe artículos de cine en la revista *Film selecto*. Es precisamente en un kiosco de revistas donde se produce el reencuentro con Ana (María Dolores Pradera) que no sólo se ha convertido en una hermosa joven sino también en una fanática del cine. Salen juntos. Van al cine. Se dan el primer beso cuando concluye *Romeo y Julieta* con Norma Shearer y Leslie Howard. Se casan. Van a tener un hijo. Estalla la guerra civil.

Mientras Carlos sale para filmar las sangrientas luchas callejeras, Ana muere víctima de una ráfaga de ametralladora. Convencido de que su afición al cine provocó la muerte de Ana, Carlos trata de olvidar su pasión. En el ejército, donde se desempeña como operador aéreo, pide que lo trasladen al cuerpo de infantería.

Al finalizar la guerra civil, Carlos se aloja en una pensión del centro de Madrid. Por la calle evita a los hombres-sándwich que anuncian el estreno de *El escándalo* de Sáenz de Heredia, y corre las cortinas de su cuarto que da a la Gran Vía pues el cine de enfrente, con gran despliegue de luces, exhibe *Rebeca* de Hitchcock.

Llega a la pensión Luis (Alfonso Estela), que se ha convertido en galán teatral. Con la complicidad de Clara (Isabel de Pomés), hija de la dueña de la pensión, logra que Carlos vaya a ver *Rebeca* con ellos. El efecto que le produce el filme es indescriptible. A la salida los tres amigos se lanzan a un análisis muy sesudo de la película. Descubren la importancia dramática de la voz en *off*. Carlos, por su parte, se da cuenta de que tiene mucho en común con el personaje de Laurence Olivier, que cree haber asesinado a su esposa.

En la soledad de su cuarto, por primera vez después de años, Carlos se proyecta algunos filmes de aficionados donde aparece con Ana en una época feliz. Aceptará dirigir una película *amateur* con Luis. Sostiene que «los autores de una película son el director y los actores» y que «si el director no es también el autor del guión, su trabajo se resume al de un simple capataz».

Sombras –así se llama el filme *amateur*– tiene mucho éxito. Luis proclama por radio que le debe todo a Carlos. Poco después, éste es contratado para rodar una película profesional. Él mismo escribirá el guión. Será la historia de su vida.

Como en una muñeca rusa, el destino de Lorenzo Llobet Gracia –llamado por alguien «el realizador más desdichado del cine español»– se mezcla trágicamente con el de sus personajes. Al fracaso de *Vida en sombras*, en cuya realización había invertido y perdido toda su fortuna, se añade la muerte de su hijo, el niño que en el filme cambia los rollos. Tal como el protagonista de la película, se siente culpable de esa muerte[5]. Por todo ello, estuvo a punto de perder la razón. Después de un largo tratamiento psiquiátrico y cuatro electrochoques, Llobet Gracia retomará circunstacialmente su actividad de cineasta *amateur* hasta su muerte en 1976[6].

[5] *Antes de* Vida en sombras, *Llobet Gracia había realizado un filme* amateur, *titulado* Suicida. *Un hombre descubre la infidelidad de su mujer y piensa en matarse o en matarla. Finalmente toma una foto en la que están los dos, la desgarra y coloca la parte que representa a la mujer sobre una vía de tren. El paso del tren sobre la foto provoca la catarsis que resuelve el conflicto. Pero en la vida real, la actriz que había encarnado la esposa, se suicidará poco después arrojándose a las vías de un tren.*

[6] *Los datos sobre la última parte de la vida de Llobet Gracia fuero suministrados por Ferrán Alberich, autor de un cortometraje sobre el realizador y restaurador de* Vida en sombras.

Anecdotario de Eugenio d'Ors

Carlos d'Ors

Presentamos aquí una serie de anécdotas de Eugenio d'Ors, algunas contadas o escritas por él, otras, sucedidas a él, y, por último, incluso algunas apócrifas, que han sido recogidas, redactadas y tituladas por su nieto Carlos d'Ors.

Las fuentes de procedencia de las anécdotas son las siguientes:

Ajo (Juan Pablo d'Ors Pérez); *Antigüedad* (Eugenio d'Ors, *La vida breve*, en «Blanco y Negro», Madrid, 6 de mayo de 1926); *Artículo* (Antonio Díaz Cañabate); *Benevolencia* (Antonio Lago Carballo); *Bizantinismos* (Antonio Lago Carballo); *Caída* (Eugenio d'Ors, *La vida breve,* en «Blanco y Negro», nº 1.921, Madrid, 11 marzo de 1928); *Capa* (Antonio Díaz Cañabate); *Cogito* (Eugenio d'Ors, *Novísimo Glosario,* Madrid, Ed. Aguilar, 1945, p.994.); *Champán* (Eugenio d'Ors, *La Tradición. Nuevo Glosario,* Buenos Aires, Editoriales Reunidas, 1939, pp. 90-92.); *Espejo* (Emilio García Gómez); *Franco* (Víctor d'Ors Pérez); *Micrófono* (Antonio Lago Carballo); *Oscuridad* (Antonio Díaz Cañabate); *Perlas* (Eugenio d'Ors, *La vida breve,* en «Blanco y Negro, Madrid, 18 de abril de 1926); *«Policeman»* (Eugenio d'Ors, *Nuevo Glosario,* Buenos Aires, Editoriales Reunidas, 1939, p. 241.); *Puro* (Juan Pablo d'Ors Pérez); *Receta* (Eugenio d'Ors, *Novísimo Glosario*, Madrid, Ed. Aguilar, 1946, p. 24.); *Retrato* (Eugenio d'Ors, *Retratos y modelos,* en «Arriba», 3 de julio de 1949); *Retribución* (Antonio Lago Carballo); *Ron* (Juan Pablo d'Ors Pérez); *Sánscrito* (Antonio Lago Carballo); *Sereno y Obispo* (Antonio Díaz Cañabate); *Sueño o Ensueño* (Eugenio d'Ors, *Nuevo Glosario, vol. II* , Madrid, Ed. Aguilar, 1947, p. 194.); *Sultán* (Eugenio d'Ors, *Novísimo Glosario,* Madrid, Ed. Aguilar, 1946, pp. 845-846.); *Tortilla* (Antonio Díaz Cañabate); *Uniformes* (Antonio Lago Carballo); *Vida interior* (Eugenio d'Ors, *Novísimo Glosario,* Madrid, Ed. Aguilar, 1946, pp. 602-603.); *Viuda* (Eugenio d'Ors, *Novísimo Glosario,* Madrid, Ed. Aguilar, 1946, p. 829.).

Ajo

Todos sabemos que entre los escritores existen frecuentes «piques». Este era el caso de Eugenio d'Ors y Pío Baroja. El catalán y el vasco

no se llevaban muy bien, que digamos. En el friso de uno de los muros del edificio del Casón del Buen Retiro de Madrid se había colocado la inscripción del famoso aforismo de Eugenio d'Ors TODO LO QUE NO ES TRADICIÓN, ES PLAGIO. Con el paso del tiempo fueron cayéndose las letras de la inscripción.

Una mañana se dio la coincidencia de que Eugenio d'Ors y Pío Baroja paseaban por las proximidades del edificio del Casón. Y se cruzaron. Tras los saludos de rigor, Pío Baroja, que tenía «muy mala uva», señalando la inscripción en el edificio, le comentó con sorna:

—Don Eugenio, ahora me gusta mucho más su lema que antes. Mire usted lo que pone: TODO LO QUE NO ES RACIÓN, ES AGIO.

Eugenio d'Ors, después de un momento de vacilación, le contestó con ironía:

—A eso, no puedo replicar ni «pío».

Antigüedad

El gran crítico e historiador del arte alemán August Mayer, especializado en pintura clásica española, si alguna vez había fomentado, con cierto optimismo, algunas pretensiones de autenticidad, ilusión de propietarios, ganga de intermediarios, otras veces, sin embargo, se mostró implacable y echó sin piedad muchas esperanzas por el suelo. Así, un día fue a casa de un señor, empeñado en declararse feliz poseedor de muchas obras de gran antigüedad y valor. Había llevado al sabio crítico a que las viera, y juntos iban recorriendo las habitaciones en cuyos muros estaban colgadas. Fueron viendo las obras una por una. –«Aquí hay un Zurbarán todavía»– dijo el dueño a la entrada de un cuarto. –«Siento que ahora no lo pueda ver porque, como puede usted comprobar, está aquí descansando mi abuela que tiene ochenta y cuatro años.

La visita siguió. Fueron viéndose cuadros y más cuadros. Y el visitante, siempre sin abrir la boca. Llegó, por fin, el momento de despedirse.

—Adiós, señor; beso a usted la mano–, dijo, muy finamente, Mayer.

—Muchas gracias, y cuide usted mucho de su abuelita porque es lo más antiguo de la casa.

Artículo

Los contertulios se guardaban muy mucho de mencionar cierto artículo que se acababa de publicar en Barcelona. Ese artículo atacaba sin piedad a Eugenio d'Ors. Nadie quería molestar al filósofo con su simple mención. Pero, al final, no pudiéndose resistirlo, saltó el pelmazo de turno:

—Don Eugenio, ¿ha leído usted el artículo de Fulano?
—Sí– contestó d'Ors. Y ha tenido suerte su autor porque lo he leído el día de la Madre.

Benevolencia

Todos cuantos le conocieron guardan del marqués de Lozoya el recuerdo de su bondad, benevolencia e incapacidad para el juicio adverso o la reticencia. Pues bien, cuando era catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Valencia, antes de la Guerra Civil, invitó a dar unas conferencias a Eugenio d'Ors a la ciudad del Turia. Lo que iban a ser tres o cuatro días, se convirtieron en una estancia de casi dos semanas. Visitas a éste o aquel otro lugar pintoresco, excursión aquí o allá, almuerzo o cena en homenaje... y siempre con la compañía solícita, infatigable del bondadoso marqués, en ningún momento dispuesto a reflejar fatiga o fastidio.

Llegó el día de la marcha y a la estación de ferrocarril acudió el marqués encabezando el pequeño grupo de incondicionales del maestro. Éste, asomado a la ventanilla del «coche-cama» y, consciente del alivio que iba a sentir el marqués de Lozoya tras el ajetreo de su visita, le dijo:

—Y ahora, querido marqués, cuando el tren se aleje, usted como es tan bueno, se limitará a decir: ¡Uf!

Bizantinismos

Se discute en la tertulia acerca de si los escultores bizantinos desconocían la anatomía humana, que si sus figuras deformadas contrastaban con la perfección del canon clásico, que si un pudor moral les llevaba a ignorar las proporciones naturales del cuerpo humano. Don Eugenio afirmaba que sus estatuas eran como eran por deliberado deseo del ar-

tista; eran producto, en fin, de una determinada concepción estética. Y concluía:

—¡Vamos... que cada bizantino no iba a conocer de memoria el cuerpo de su bizantina!

Caída

Un día tuvo el pintor Mariano Andréu un accidente. Encontrándose trabajando, como de costumbre, le llamaron por teléfono. Corrió, puso mal el pie, se cayó. Una luxación del talón. Hematomas en la cara. Una operación con enyesado. Una condena a la inmovilidad, prescrita para mes y medio. Pero, al séptimo día, el artista ya estaba de pie, con el «malo» metido dentro de una botina abierta, y en su estudio, «dale que te pego.»

Eugenio d'Ors fue a visitarle. Le encontró con la cabeza envuelta en trapos. Al rato entró Madame L., que también había ido para ver cómo se encontraba. Y entonces la dama en cuestión, al verle, como poseída de una inspiración, exclamó:

—Jamás había reparado hasta ahora en lo que se parece usted a Luis XIV.

Capa

En los años de esta historia vivía Eugenio d'Ors en Madrid y dirigía una revista. Por aquel entonces estaba muy de moda que los hombres llevaran capa en invierno. A la redacción de la revista acudió una mañana un joven escritor que vino a ofrecerle al maestro un cuento que había escrito para ver si le interesaba publicarlo. Era invierno y el joven llevaba capa. Parece que a d'Ors no le gustó mucho el cuento, y le dijo al joven:

—¿Por qué no prueba usted mejor con un ensayo?

Al cabo de unos meses el joven volvió a acudir a la redacción de la revista. Era en primavera y ya no llevaba la capa. El joven se dirigió al filósofo con estas palabras:

—Le he traído un ensayo, como usted me había dicho.

Eugenio d'Ors le observó unos instantes y, al ver que no llevaba la capa de la otra vez, le dijo:

—Bien, muchacho. Por lo que veo, parece ser que ha hecho usted de su capa un ensayo.

Cogito

En Tours se levanta un monumento al filósofo Descartes. En su pedestal, a título de mención de descubrimiento, figura el famoso entimema puesto por el filósofo a la cabeza de su sistema, en latín y en grandes capitulares: COGITO ERGO SUM.

Parece ser que un viajero sintió justamente a la hora de partir, tocado al fin su corazón por la curiosidad, el deseo de saber quién fuera el personaje por la estatua representado. Se dirigió a un vecino de la pequeña ciudad francesa para averiguarlo.

—No sé. Siempre he oído decir que se trata de monsieur Cogito— contestó el turangino.

Champán

Siendo Eugenio d'Ors estudiante, pasó unas semanas en Algeciras alojado en una fonda. En ella se hospedaba en aquellos días el por aquel entonces célebre capitán Escosura. Tenía éste una gran barba y alguna edad ya, y, dado que acostumbraba a hablar a gritos en el comedor de todas sus intimidades, los demás comensales no tardaban en saber de sus habituales estrecheces económicas. Pero aquel buen día, sin embargo, he aquí a aquel hombre que llega al comedor y dice:

—Este mes todavía me sobran cuatro duros y voy a gastármelos obsequiando a unos novios, amigos míos, que pasan por aquí y vendrán a comer.

La bodega de la fonda no andaba bien provista y el capitán mandó traer una botella del mejor champán que había en el pueblo. Se puso a refrescar la botella. Llegaron los novios y la hora de comer. Terminada la comida, llegó el momento de brindar con el champán. Un camarerillo jacarandoso de corta edad se apercibió a descorchar ceremoniosamente el espumoso y precioso caldo. El capitán estaba algo inquieto, al percatarse de la poca destreza del muchacho:

—Niño, ¿tú has abierto alguna vez una botella de champán?

—Yo, zeñó –dijo muy seguro el mozalbete– yo no lo he hecho nunca; pero zabré, zeñó, vaya zi zabré.

Acercóse el cubo en que el champán se refrescaba. Se colocó la botella entre las rodillas. Forcejeó el muchacho, sin tomar medida a hervores... Y, de pronto, de un salto se fue, como un proyectil, el tapón a las vigas y se derramó con celeridad casi todo el preciado líquido en las baldosas. Palideció nuestro capitán. Y, no pudiendo contenerse por la irreparable pérdida, gritó con una voz que salía silbante entre los apretados dientes:

—¡Niño! ¡Las experiencias, con gaseosa!

Espejo

En los años de la posguerra se habían puesto de moda ciertos muebles, espejos y cornucopias que –se decía– eran de estilo isabelino. Por casualidad, paseando por el Rastro, Eugenio d'Ors se detuvo ante un cachivache dorado, de formas retorcidas. Lo estudió, preguntó por su precio, hizo un ademán de desinterés y dio un paso dispuesto a marcharse. El vendedor reaccionó. Rebajó el precio del espejo y trató de retenerle con estas palabras:

—Lléveselo usted, porque *es un rato isabelino.*

Franco

Durante la Guerra Civil, estando Eugenio d'Ors en Sevilla, visitó por esos días la ciudad andaluza el general Francisco Franco. Un periodista sevillano sugirió a Eugenio d'Ors, que, siendo él uno de los más importantes intelectuales del bando nacional, fuese a recibir a Franco. Eugenio d'Ors denegó la sugerencia, alegando que, habiendo visitado Napoleón la ciudad de Goethe, éste no le fue a recibir tampoco. Indignado el periodista, le reprochó al escritor:

—Pero usted no es Goethe.
—Tampoco Franco es Napoleón.

Micrófono

Con relativa frecuencia, la megafonía traicionaba a Eugenio d'Ors, dando no pocas oportunidades a la manifestación de su ingenio. En

cierta oportunidad memorable, el micrófono callaba lo que él decía en el estrado. Los oyentes más alejados protestaban, ante la impotencia del técnico en sonido, el cual, azorado, pululaba en torno al micrófono, tratando de subsanar el desperfecto. Al final, el técnico optó por una resolución drástica y pidió a Eugenio d'Ors que guardase silencio un minuto. Desconectó el equipo, hizo algunas manipulaciones y, ya seguro de haberlo arreglado, dio al interruptor y devolvió la palabra al conferenciante. De inmediato, el micrófono dejó escapar una sarta de gruñidos, pitidos y zumbidos. Entonces Eugenio d'Ors sentenció:

—Mal estaba cuando no ampliaba mi voz, pero ahora es peor, porque me replica.

Oscuridad

Eugenio d'Ors, todos lo sabemos, tenía fama de ser un escritor oscuro; de que sus escritos no había quien los entendiera. De esta creencia procede esta anécdota que se ha hecho famosa. Un día, d'Ors, al terminar de escribir una glosa, dio a leer el escrito a su secretaria Nucella para ver si la entendía. Leído el escrito, la secretaria le comunicó a Don Eugenio que entendía todo perfectamente. Entonces d'Ors dijo:

—¿Está claro?; dice usted que está claro, ¿no? Pues, *oscurezcámoslo*.

Y se aplicó de nuevo a la tarea de hacer completamente ininteligibles las cuartillas.

Perlas

El pintor Van Dongen era un retratista de mujeres aristocráticas, a las que hacía posar en su taller-catedral de la calle Juliette-Lamber. Lleve la retratada en el cuello muchas, pocas o ninguna perla, el pintor las representa siempre con pomposa sarta de gruesas perlas.Una de las modelos protestó. Su amor a la verdad, su propio buen gusto, no le permitían ser cómplice de tan opulenta ostentación.

—Mademoiselle –le contestó Van Dongen, obstinado– les perles, c'est comme ma signature (las perlas son como mi firma).

Y con un pincel cargado de gris y otro de blanco añadió, todavía, como en castigo de una insinuación de protesta, cuatro gruesas perlas más.

Policeman

Pasaba Eugenio d'Ors unos días en Londres, cuando vio en una calle céntrica de la capital inglesa a un *policeman* que, erguido, corpulento y peripuesto, lucía orgulloso, vistiendo su roja casaca y sus blancos guantes, su poderío, su impasibilidad y su prestancia en el arreglo de la circulación. La cara del hombre representado era, empero, parecida, en peor, a la de un perro dogo... Una ancianita desde la otra acera, llevando a un pequeñín de la mano, señalando al imponente personaje, le dijo:

—¿Te gustaría, cuando seas mayor, ser un *policeman*, como el tío Guillermo?

Y el chiquillo, más que pensativo, receloso, contestó:

—¿Y no podría ser un *policeman,* sin ser como el tío Guillermo?...

Puro

Paseaba Eugenio d'Ors por las Ramblas barcelonesas, cuando se encuentra a un amigo suyo sevillano. El maestro, que sabía que el amigo sevillano había acudido a conocer por primera vez la capital catalana, le preguntó que qué le parecía Barcelona. El sevillano, con su gracejo andaluz, le argumenta lo siguiente:

—Barselona, lo que ez Barselona, ez una maravilla. Laz Ramblaz, el Pazeo de Grasia, la Zagrada Familia, el Barrio Gótico, Monjuí. ¡Maravillozo! ...Pero ¡ozú!, loz catalánez... Loz catalánez , ¡ezo ya ez otra coza! ¡Cómo zon loz catatalánez! Ayer, iba yo, por aquí, por laz Ramblaz pazeando tranquilamente, cuando me topé con un zeñó que iba fumando con gran plaser un enorme puro habano. Puez, ¡no zábez cómo ze me puzo el buen hombre porque le cohí el sigarro y le dí una calada!

Receta

Un hombre encontró, entre los papeles de la casa de su fallecido padre, un viejo papel manuscrito amarillento de enrevesada escritura. No pudiendo llegar a leer lo que el dichoso papel contenía, lo hizo descifrar. Calígrafos, paleógrafos y hasta criptógrafos se desojaron inútil-

mente en descifrarlo. Pero no había manera. Hasta que un día, alguien de la familia propuso:

—Y ¿si llevásemos esto a un boticario, cansado de interpretar el «álgebra» de las recetas?

Así se hizo. Lo llevaron a su boticario de toda la vida. Y el hombre, calándose sus gafas, tuvo, al examinar el papel, un breve momento de vacilación. Pero sólo fue momentáneo. Y enseguida dijo:

—¡Ah, sí!

Y se dirigió resueltamente a coger de un estante uno de sus frascos.

Retrato

En aquellos días representaba un honor ser retratado por el pintor modernista catalán Ramón Casas. Éste había oído hablar del notable poeta mallorquín Miguel de los Santos Oliver y quiso incorporarle a su galería de retratos. Pero Oliver, hombre bastante perezoso, nunca encontraba la hora de pasar por el estudio. En éstas, otro mallorquín, don Bartolomé Amengual, también conocido poeta aunque menos, tuvo un día, por alguna casual razón, que pasarse por el estudio de Casas. El pintor, por equivocación, le tomó por el señor Oliver.

Retribución

Eugenio d'Ors, como puede comprenderse, no podía estar libre de preocupaciones económicas. Vivía de sus libros, de sus artículos y conferencias, y de sus naturales preocupaciones pecuniarias cosechó él mismo no pocas anécdotas. Con motivo de una inminente Navidad, la revista *Mundo Hispánico* preparaba un número extraordinario. Quílez, a la sazón director de la revista, deseaba que los colaboradores de la misma escribieran sobre las figuras navideñas. Acaso Pemán podría escribir sobre San José, Gerardo Diego sobre la Virgen, Adriano del Valle sobre el Niño Jesús... lo cierto es que a Eugenio d'Ors le correspondió escribir sobre los ángeles de la Navidad. Y nuestro escritor aceptó, momento en el que Quílez se vio embargado por una preocupación específica: No ignoraba las dificultades económicas de don Eugenio, pero, al mismo tiempo, receloso, velaba por las arcas de la revista.

—Bien, don Eugenio, yo quisiera recordarle que *Mundo Hispánico* es una revista joven. Acaba de aparecer. Nuestro presupuesto es

limitado. Su pluma es valiosísima, pero lamento que por este motivo no pueda ofrecerle una cantidad elevada y justa, como sería mi deseo.

D'Ors le dijo:

—Dígame la cifra.

Quílez reflexionó un momento y, al fin, le dijo la cantidad. Entonces d'Ors le hizo la siguiente observación:

—Querido amigo: es una lástima que una revista tan joven ofrezca retribuciones tan anticuadas.

Ron

Iba Eugenio d'Ors paseando una mañana fría por una calle céntrica de Madrid, cuando se encuentra con un amigo. Éste, conociendo lo que le gustaba a d'Ors el ron, le invita cortésmente a una copa al filósofo. Pero el escritor rechazó la invitación, diciéndole:

—No puedo aceptar tu invitación por tres motivos principales. El primer motivo, porque ya sabes que estoy un poco delicado del corazón y el ron me sube la tensión. El segundo, porque mi hijo, que es médico, me lo ha prohibido. Y el tercero, porque me acabo de tomar tres copas.

Sánscrito

Estamos en el año 1953. Las penurias económicas que por aquel entonces padecían muchos profesores universitarios era grande. Un profesor, especialmente necesitado, pugnaba para que le concedieran alguna materia optativa. Necesitaba urgentemente completar sus escasos ingresos. A pesar de sus reiterados ruegos al decano, no se le ofrecía ninguna oportunidad. Hasta que, al fin, un día el decano le llamó y le dijo:

—Este año existe la posibilidad de que usted explique *sánscrito*. Es una asignatura optativa y, casualmente, hay un alumno que la ha solicitado. Voy a hacer una excepción con usted, puesto que no se suele impartir una asignatura cuando la pide un alumno sólo. Pero, voy a tener en cuenta su situación económica, y, si usted está en condiciones de enseñar sánscrito, le ofrezco esta posibilidad.

Ni falta hace decir que aquel profesor no sabía sánscrito. Pero, pensando en su familia, aceptó sin dudarlo. Se preparó como pudo, se atiborró con algunas nociones de sánscrito y, con la mejor disposición, se plantó delante de su único alumno. Éste, como era de prever, caló en el acto su ignorancia y la oculta motivación de su osadía. Consciente el alumno de su superioridad, chuleaba al profesor, faltaba a clase, no estudiaba.

Así transcurrió el curso, hasta que llegó el día del examen. Si suspendía a su incómodo alumno, este indigente profesor se privaría a sí mismo de la posibilidad de tenerle como alumno de «Sánscrito II». El alumno llegó muy tranquilo al examen. El profesor se limitó a escribir en el encerado las primeras letras del alfabeto sánscrito y luego preguntó:

—Dígame, ¿a qué letras corresponden los signos que acabo de trazar?

Con gran desfachatez y no menor ignorancia, el alumno contestó:

—No lo sé.

Víctima de la situación, bajando la cabeza y la voz al mismo tiempo, el profesor dijo:

—¡Qué lástima! Como usted comprenderá, no puedo darle nota. Me limitaré a ponerle un aprobado.

Sereno y obispo

Una noche dio Eugenio d'Ors una cena en su domicilio madrileño de la calle del Sacramento, a la que invitó al obispo de Madrid-Alcalá, Eijo Garay, a la sazón, presidente del Instituto de España. Como el palacio episcopal se encontraba próximo al caserón de Sacramento, en donde vivía el escritor, el obispo acudió a pie a la cita. Se retiró hacia las doce.

Por aquel entonces en los años cuarenta, a partir de la medianoche, los serenos eran los encargados de abrir la puerta a los vecinos de la capital de España. Los obispos no son noctámbulos y, al llegar a su casa, el sereno, al acudir a abrirle, no recordaba haberle abierto la puerta nunca. La abrió con la llave e hizo una respetuosa reverencia al entrar el obispo. Esperó unos instantes a que el obispo le diese la propina. Al cabo de unos segundos, el obispo se vuelve y el sereno se alboroza: ¡Ya está aquí la propina!, pensó. Pero se quedó de piedra, al ver que el obispo levantó su brazo derecho y le otorgó su bendición.

Sueño o ensueño

Hay quien lo concilia todo. Era 5 de enero, víspera de Reyes. «Totó», uno de los tres hijos de Eugenio d'Ors, era todavía muy niño. Se discutió en familia si convenía hablarle mucho de los Reyes o no. Se dijo: -«Si se le excita, se desvelará... Pero también es una lástima privarle de la ilusión, del goce más puro y de la excitación de una noche como ésta.»¿Qué vale más, el descanso o la poesía? ¿El sueño o el ensueño?... Toda la moral, toda la filosofía, toda la pedagogía de este mundo pasan por el fiel de esta cuestión.

Totó, a la mañana siguiente, la dejó resuelta :

—¡Ay! –dijo, estirándose entre las sábanas de su camita–, en toda la noche, pensando en los Reyes, no he podido despertarme.

Sultán

Monsieur Coutens era por aquel entonces el embajador de Francia en Constantinopla. Este representante francés en la capital turca se vio en la necesidad, movido por las circunstancias, de hacer al Sultán una sugerencia de índole delicada. La información secreta señalaba a varios personajes de Constantinopla como altamente peligrosos. Vistas las ventajas de su desaparición, se ofrecía la manera de lograrla con el empleo de agentes de que el embajador podía disponer a tal uso.

—*Merci* –parece que contestó el Sultán–, *j'assassine moi-même.*

Tortilla

Eugenio d'Ors solía contar que, en una ocasión, hizo una excursión a un pueblo castellano con un grupo de amigos que deseaban conocer una iglesia románica que allí había. Cumplido el artístico propósito y dado que era la hora de comer, preguntaron dónde podrían dar satisfacción a su apetito. Les respondieron que en la *Taberna de Andrés*, en la plaza del pueblo. Cuando llegaron a la indicada taberna, se encontraron con que en el sobrio escaparate, adornado con un almanaque de la «Unión Española de Explosivos» cubierto de moscas muertas, había una tortilla, más verde que amarilla, con un letrero que rezaba: VENDIDA.

Uniformes

Ocurrió en Burgos o Pamplona; lo mismo da. Las calles estaban atestadas de combatientes. Destacaba una increíble variedad de uniformes. Aparte de los oficiales y soldados de las tropas regulares, andaban por allí hombres uniformados con diversas indumentarias, falangistas, requetés y miembros de otras fuerzas incorporadas a las milicias.

Un periodista suizo, que se encontraba destacado allí, fue a visitar a Eugenio d'Ors, en aquel momento en la ciudad. Él siempre había creído que los españoles eran anárquicos e individualistas y poco amigos de los uniformes. Y ahora estaba extrañado de descubrir tanto «amor a los uniformes». Inmediatamente, d'Ors le interrumpió:

—Querido amigo, diga usted más bien, amor al *multiforme*.

Vida interior

Cierto día, don Manuel Bartolomé Cossío conducía a través del Museo del Prado a un grupo de muchachas. Se detuvo ante el *Carlos V en Mühlberg* que pintara Ticiano. Siempre goloso de captar la emoción espontánea e ingenua, Cossío se dirigió entonces a una discípula suya, para interrogarla:

—Vamos a ver. Suponga usted, señorita, que se encuentra con este cuadro por primera vez. Suponga usted que llega a él sin saber nada sobre arte ni de historia. Que llega usted directamente del campo, de la naturaleza. ¿Qué se le ocurriría a usted pensar acerca del personaje representado?

Muy seriecita, detrás de sus gafas, la chica contestó:

—Que no tiene vida interior.

Viuda

—¿Cómo queda, en Cataluña, la viuda? pregunta el examinador, con referencia a un punto de derecho foral.

—Desconsolada– respondía el examinando. Y le suspendían.

La cosa se repitió por dos veces más. Pero a la tercera va la vencida. A la tercera, el estudiante iba ya, sobre preparatoriamente pertrechado, vindicativamente apercibido. Y a la preguntita de marras se dio el lujo de contestar:

—El profesor querrá decir en qué situación jurídica queda la viuda...

Socorro

En una ocasión un señor, poco partidario del pensamiento de Eugenio d'Ors, le discutió públicamente alguna de las aseveraciones o proposiciones de don Eugenio, y éste le respondió también públicamente. La polémica proporcionó al desconocido polemista un empujoncito hacia la fama y un eco para su nombre.

Al poco tiempo, el desconocido objetor repitió sus críticas en espera, sin duda, de que D'Ors volviera a darle réplica y a considerarle digno de entablar con él nuevo debate. Don Eugenio, en aquella ocasión, se limitó a responder así;

—Perdóneme usted por Dios, hermano. Ya le socorrí otra vez.

Nota sobre Gallimard y la literatura latinoamericana

Gustavo Guerrero

Es quizás aún muy temprano para hacer un justo balance histórico de todo lo que la casa Gallimard le debe a la literatura latinoamericana e, inversamente, de todo lo que la literatura latinoamericana le debe a Gallimard. Todavía no contamos con la distancia ni las investigaciones necesarias para emprender una tarea que podría ser tema no de uno sino de varios libros y que, obviamente, sería vano tratar de agotar en unas cuantas líneas. Quisiera, sin embargo, compartir con el lector algunas reflexiones que, en los últimos años, han ido acompañando mi labor en la editorial como director de la colección de letras hispánicas. Y es que convivir a diario con un catálogo en el que figura lo mejor de nuestra literatura contemporánea –de Alfonso Reyes a Mario Vargas Llosa, o de Jorge Luis Borges a Guillermo Cabrera Infante– es una experiencia privilegiada y que a menudo da mucho que pensar. Aún más, es una experiencia que invita a reexaminar continuamente la crónica de una de nuestras mayores aventuras culturales: la difusión internacional de los autores y las obras latinoamericanas a todo lo largo del siglo XX.

Creo que fue el escritor François Nourrisier quien dijo alguna vez que el verdadero proyecto de Gastón Gallimard (1881-1975), el fundador de la casa, no fue crear una editorial sino una «biblioteca universal». Mal puede sorprender así que, desde un comienzo, se traduzca y se publique a un buen número de autores extranjeros, sobre todo europeos y estadounidenses. Si los latinoamericanos no aparecen en los primeros catálogos es porque la curiosidad o el interés que podía despertar nuestra literatura en Francia allá por 1911 era –hay que reconocerlo– bastante limitado. Aunque por ese entonces París fuera la residencia habitual de Rubén Darío y la mítica capital del modernismo, poco o nada se sabía sobre las letras de un continente que parecía demasiado ajeno, exótico y distante. Algo o, mejor, alguien va a cambiar esta situación: el poeta, novelista, crítico y traductor Valery Larbaud (1881-1957). Rico heredero de las fuentes y aguas de Saint-Yorre, Larbaud aprende muy temprano el español, jugando con los niños argentinos, mexicanos y chilenos que veraneaban con sus acomodadas

familias en la exclusiva estación termal de Vichy. Entre ellos se habla de pampas y de selvas, de altiplanos y de indígenas, de ríos gigantescos y desiertos interminables. Larbaud escucha embelesado y se va haciendo una imagen de aquel mundo lejano que, más tarde, será también tema de mil conversaciones en los refectorios del internado de Sainte Barbe-des-Champs. En ese colegio cosmopolita, reservado a las élites francesas e internacionales, un Larbaud ya adolescente vuelve a encontrarse con muchos de sus antiguos compañeros de juego y acaso también con una linda jovencita colombiana cuyos rasgos prefiguran los de la heroína de *Fermina Márquez* (1926). La fascinación del francés por lo latinoamericano, nacida en la infancia y cultivada en la juventud, se extiende y madura con el paso de los años y acaba convirtiéndolo, a comienzos del siglo XX, en el principal promotor de nuestros escritores ante varias editoriales francesas y, en particular, ante Gallimard.

Como autor de *A. O. Barnabooth* (1913), Larbaud es uno de los pilares de la casa y hace valer su peso y su prestigio para convencer a Gastón Gallimard de la necesidad de publicar a algunas figuras de las letras latinoamericanas. Así sale a la luz en París, en 1928, la *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes, el primer título nuestro que aparece con el sello de la editorial. Larbaud se ocupa de revisar la traducción y añade un prefacio en el que destaca la importancia del libro y su condición de nuevo «poema nacional mexicano». Como es sabido, la amistad que unió a los dos hombres durante la estadía de Reyes en Francia fue sin lugar a duda determinante en la publicación de este primer título; pero no habría que olvidar la sincera admiración que sentía Larbaud por la obra alfonsina y su lúcida convicción de que la literatura latinoamericana encerraba una gran promesa. Y es que *Visión de Anáhuac* constituye tan sólo el primero de una serie de libros que, gracias a la influencia de Larbaud, van creando un catálogo latinoamericano en Gallimard. Entre ellos encontramos *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, que aparece en 1932, y las novelas *Mala yerba* de Mariano Azuela y *Las lanzas coloradas* de Arturo Uslar Pietri, que se publican al año siguiente. Es probable que, de no haber sufrido un gravísimo derrame cerebral en 1935, Larbaud hubiese proseguido su labor y habría sido así uno de los primeros intelectuales europeos que hiciera editar la obra del joven literato argentino Jorge Luis Borges. En efecto, a fines de la década de los veinte, Güiraldes le había hecho leer algunos libros de ese muchacho porteño y Larbaud, con su olfato habitual, no había tardado en reconocer su inmenso talento.

Habrá que esperar, sin embargo, varios años antes de que Borges se convierta en autor de Gallimard y su obra empiece a difundirse por el mundo entero. 1945 es la fecha clave: Gastón Gallimard firma entonces con el escritor y antropólogo Roger Caillois el contrato para crear una colección destinada a la traducción y a la publicación de obras procedentes de América Latina. Así nace La Cruz del Sur (*La Croix du Sud*), la primera colección europea en la que se editan sólo títulos latinoamericanos, prescindiendo de los españoles y los portugueses. Caillois, que había pasado la guerra en Buenos Aires junto a Victoria Ocampo y al grupo de la revista *Sur*, regresa a Francia después de haber descubierto todo un continente literario. El proyecto de La Cruz del Sur es de dar a conocer a nuestros escritores e ir formando un público para nuestra literatura. Tras seis años de preparación y de trabajo, el primer libro sale en 1951: *Ficciones* de Jorge Luis Borges. Le siguen 52 títulos que, a lo largo de dos décadas, no sólo difunden una cierta imagen de América Latina sino que, además, van constituyendo una biblioteca ideal. La lista de autores resulta sencillamente impresionante. Junto a Borges encontramos a Asturias, Carpentier, Cortázar, Arreola, Arguedas, Rulfo, Cabrera Infante, Gallegos, Ribeyro, Amorim, Amado, Otero Silva, Alegría y paro de contar con el jovencísimo Mario Vargas Llosa que publica en la colección su primera novela, *La ciudad y los perros* (1963).

Como ha señalado Claude Fell, uno de los estudiosos del tema, La Cruz del Sur fue un auténtico «trampolín» para la literatura latinoamericana en Francia. Es más, fue un trampolín que se adelantó y, en más de un sentido, preparó el *boom* de los años sesenta. No en vano muchos de los autores de la colección –pienso en Borges, obviamente, pero también en Cortázar y Vargas Llosa– empiezan a ser conocidos como escritores de La Cruz del Sur –y, por ende, de Gallimard– antes de dar el salto que supone su consagración internacional.

Caillois cierra su colección en 1970, cuando considera que nuestra literatura está ya lo suficientemente implantada como para necesitar un espacio editorial propio. Desde entonces, los libros latinoamericanos se publican en la colección internacional de la casa, Del Mundo Entero *(Du Monde Entier)*, entre obras de más de cincuenta países y nacionalidades diferentes. Pero la atención que se brinda a los escritores del continente sigue siendo importante. Así, a través de los ochenta y noventa, el argentino Héctor Bianciotti y el cubano Severo Sarduy, los dos editores de letras hispánicas, prosiguieron la labor de componer un catálogo rico y coherente. Hoy la lista de autores latinoamericanos de

Gallimard cuenta con figuras clásicas como las ya mencionadas –o como Neruda, Paz, Onetti y Fuentes– y, al mismo tiempo, suma autores más recientes o más jóvenes como Alejandro Rossi, Sergio Pitol, Luis Rafael Sánchez, Jesús Díaz, Mayra Montero y Rodrigo Rey Rosa.

No es fácil suceder a Larbaud y a Caillois ni continuar el trabajo de Bianciotti y Sarduy, sobre todo en una época en que el mercado de autores latinoamericanos se ha vuelto tan competitivo. De ahí que mi preocupación principal desde que asumí esta responsabilidad en 1996 haya sido preservar las conquistas de mis predecesores y tener muy presente su ejemplo. Tres han sido así los ejes de mi política editorial: en primer lugar, conservar el fondo que he recibido y renovarlo ofreciendo nuevas traducciones y nuevas ediciones de nuestros clásicos; luego, ir ampliando ese fondo con nuevas adquisiciones de libros canónicos, como, por ejemplo, *El llano en llamas* de Juan Rulfo, un título que faltaba en el catálogo; en fin, no perder de vista el presente ni el porvenir, y proseguir esa búsqueda de nuevos autores que, desde hace ya casi un siglo, hacen que Gallimard siga siendo Gallimard.

Carta de Londres
Sobre la mirada del uno y del otro

Luis Pulido Ritter

Uno no se baña dos veces en el mismo río, dijo un griego en una ocasión. Efectivamente, cada vez que uno visita una ciudad no es la misma. Ésta cambia su rostro, a pesar que uno cree que es la misma. Muchas cosas, por supuesto, son reconocibles, pero las vemos con ojos diferentes. Estar nuevamente en Londres despertó en mí la curiosidad de lo que había cambiado, o, mejor dicho, Londres se convirtió en el espejo donde podía ver mis propios cambios. Ya no veía la ciudad, como las dos primeras veces, con los ojos risueños del joven aventurero. Ya traía conmigo la experiencia de ser padre de familia con lo cual la vida, necesariamente, cambia de perspectiva. Ahora me llamaba la atención lo peligroso de cruzar las calles en Londres si sólo me fijaba en el cambio de luces de los semáforos. La primera vez que estuve en la ciudad me fijé en el aviso escrito sobre los cruces de las calles *look left / look right,* pero lo asumí como un detalle casi folclórico, exótico, de una ciudad que se caracteriza por muchas particularidades que no había visto en Berlín, París o Madrid. Claro, todas las ciudades tienen sus singularidades; sin embargo, en Londres me sorprendió que los autobuses muchas veces no llegaban a la hora indicada en los tableros de las paradas y me preguntaba, entonces, por el sentido de poner horarios para el transporte público. Si hubiese llegado directamente de América Latina a Londres, no me habría llamado la atención este desfase entre el horario anunciado y la realidad del arribo de los autobuses. Posiblemente hubiera constatado, como un detalle curioso y sorprendente que la impuntualidad no es sólo una enfermedad crónica de la mal llamada cultura latina. Pero como ya tenía algunos años de estar viviendo en Alemania, desde 1988 en Berlín, me había acostumbrado a la puntualidad del transporte público, a la eficiencia y, sobre todo, al hecho de que uno podía confiar en el sistema público, ya fuera del transporte, de los teléfonos o de los hospitales. Llegué por primera vez a Londres pasando por el filtro alemán y, como necesariamente uno está acostumbrado a comparar, vi enormes diferencias. El sistema público alemán funcionaba. El inglés, a medias, por no decir que estaba en bancarrota. Antes de que cayera el muro de Berlín, la vida en Alemania era un oa-

sis, un paraíso garantizado por la fortaleza de la economía social de mercado, donde todavía la llamada tercera globalización no pateaba la puerta de la comodidad alemana, amenazando romper con violencia el pestillo que mantenía guardado este sistema que, en aquellos años, se presentaba como un modelo social y económico para todo el mundo. Todavía no sabíamos, aunque lo sospechábamos, que el imperio soviético iba a derrumbarse tan espectacularmente; tampoco sabíamos que se estaba gestando *the new economy* y menos sabíamos que la euforia de los años noventa, es decir una economía de mercado basada en las nuevas tecnologías y en la «apertura» de las fronteras proteccionistas, entraría en una crisis durante la cual se perderían fortunas en la Bolsa, quebrarían múltiples empresas y países enteros y las guerras, justificadas o no, serían realizadas para la protección de la democracia y de los derechos humanos. En tan sólo un poco más de una década ha corrido mucha agua bajo el puente, tanto en Alemania como en el resto del mundo. Quizás me pueda servir como ejemplo de los cambios ocurridos en Alemania lo siguiente: un día, en el camino hacia el jardín de infantes para dejar a mi hija, mi mujer, mientras esperábamos el cambio de luz del semáforo, afirmó que le enseñaría a nuestra niña, a diferencia de lo que hicieron sus padres con ella, que no solamente mirara el cambio de luz, sino que sobre todo mirara a la izquierda y a la derecha para cerciorarse de que ningún auto la pudiera atropellar. «¡Ya no es como antes!», dijo ella al cruzar la calle. Estas palabras cayeron en mis oídos de una manera inocente pero yo también, a pesar de haber alcanzado a Alemania en el último tramo de su sociedad de bienestar para todos que, en cierta manera, era justificable y subsidiada por la existencia de la Guerra Fría, me he dado cuenta de que el país ya no es el mismo: la moral de pago, que es muy mala en los últimos años, no sólo ha infectado a la empresa privada sino también a las instituciones públicas. Mucha gente, especialmente los *freelance* como yo, no podemos estar muy seguros de que nos paguen. Hasta en una universidad, para la cual he dado horas de español y cultura latinoamericana, he tenido que ser testigo personal de que el departamento esperaba que trabajara gratis.

La tercera vez que visité Londres ya tenía detrás de mí todas estas experiencias en Alemania. Dejé Berlín en una de estas aerolíneas recientes donde un pasaje cuesta no más de 120 euros, pero donde un café puede costar hasta tres euros. No había terminado de tomar mi valioso café, cuando la azafata ya anunciaba el arribo del avión a Londres – Gatwick. Subí al tren, que me llevaría al centro de la ciudad, y me

sentí de nuevo en el universo, donde todas las culturas están presentes, y me acordé de la fuerza que tuvo en mí esta policromía cultural en la primera estadía y que todavía la seguía ejerciendo. A diferencia de Berlín, que todavía lucha por convertirse en una ciudad cosmopolita, Londres lo es sin darse cuenta. Escucho a mi alrededor idiomas diferentes y el inglés, que es la lengua universal, tanto para conseguir trabajo, como para estar actualizado en las revoluciones informáticas, es una más en esta ciudad que ha aceptado inmigrantes de todos los rincones del planeta, gente del antiguo imperio, que impregna y cambia no sólo la fachada de la ciudad. Justo antes de salir de Berlín la opinión pública discutía sobre la presencia de la comunidad turca en Alemania. Es una presencia humana y cultural que, según muchos comentaristas, políticos, académicos y periodistas, no ha terminado realmente de integrarse en la sociedad. Los hijos de los turcos que nacen en Alemania obtienen malos resultados escolares, no hablan bien el alemán y, por el fundamentalismo religioso de los últimos años, se han replegado más dentro de su comunidad. Ciertas o no estas afirmaciones, que no pasan de ser muchas veces posiciones bastante simplistas y no describen la inmigración en su complejidad, hay un punto que siempre se olvida en Alemania y es el hecho de que la inmigración turca es un factor económico de mucha importancia, es una comunidad que genera empleo y negocios, y, como toda comunidad, busca posesionarse en las estructuras de distribución de poder de la sociedad. En este sentido, los ingleses ya han descubierto mucho tiempo atrás, como lo han hecho los norteamericanos, que los inmigrantes no sólo están para el servicio doméstico (oficio que no denigra a quien lo ejerce), sino que también están para crear negocios, pequeños o medianos, y precisamente han sido los conservadores quienes en su mayor parte han descubierto este potencial económico y político. Se ha demostrado, por ejemplo, que el voto de la inmigración hispana en los Estados Unidos, más que un voto de fidelidad hacia partidos, es un voto pragmático, orientado hacia la negociación de nuevas posiciones y conquistas. Y no deja de serlo también en Inglaterra. Cuando Margaret Thatcher impulsó su llamada «revolución conservadora» encontró mucha resonancia en las comunidades hindú y china, porque coincidía justamente con la mentalidad del inmigrante empresario de abrirse camino de manera independiente, mentalidad que muchas veces no comprenden aquellos que ven sobre todo en el inmigrante un ser que debe ser ayudado por la caridad del Estado benefactor.

Estar nuevamente en Londres significó no solamente salir de la provincialidad alemana con respecto al tema de la inmigración, sino que

implicó cerciorarme de que efectivamente las ciudades posmodernas, cosmopolitas y globalizadas, corresponden cada día menos al ideal moderno del Estado-Nación, que la homogeneidad de la nación (lenguaje, tradiciones, mitos) ya no es correspondiente al concepto estatal de nación. Las ciudades posmodernas, y sus ciudadanos, son cada día más heterogéneos. En ellas se cruzan múltiples discursos y lenguajes, y esto es enteramente normal en una ciudad que hace negocios con el mundo entero. Claro que el inglés es la lengua predominante, pero eso no quita que otros hablen en otras lenguas para realizar sus negocios. Mejor dicho: la ciudad posmoderna es el lugar donde los ciudadanos saltan de una lengua a otra, de un discurso a otro, porque son seres que traducen los signos de la cotidianidad en las actividades que les corresponden o realizan. Es muy difícil hacer comprender en Alemania que un turco pueda realizar sus negocios sin problemas si no habla perfectamente el alemán o no como un alemán. A causa de esta incomprensión algunos alemanes hablan ya de ausencia de integración.

Carta de la Habana
La maqueta de la ciudad

Antonio José Ponte

«Pasado, presente y futuro», prometen unos carteles publicitarios y adentro hay una ciudad en miniatura.

«La maqueta de La Habana», obra de un grupo de especialistas encargado de asesorar al gobierno metropolitano, sirve de instrumento a la hora de tomar decisiones urbanísticas. No hay más que plantar en ella el modelo de una edificación para que salten a la vista los inconvenientes del emplazamiento o del diseño.

El lugar está abierto al turismo desde inicios de los años noventa. En su condición de *work in progress* la ciudad admite la participación de quien quiera asomarse. Alrededor de la maqueta serpentea una rampa y han dispuesto en ella media docena de teodolitos. El visitante podrá hacerse de uno y examinar la capital con aires de topógrafo, cómplice del futuro planeado para La Habana. (Durante mi visita última resultaba frustrante distinguir calles, la iluminación del local era pobrísima y al examinar de cerca las miniaturas las encontré llenas de polvo.)

De aproximadamente 220 metros cuadrados y a escala de 1:1000, la maqueta habanera constituye la segunda más grande del mundo en su clase, sólo superada por «The Panorama of the City of New York». Un promedio de cinco maquetistas dedicaron sus desvelos a estas miniaturas. Construyeron los edificios con recortes de la madera de cedro utilizada para fabricar cajas de habanos. Lograron los accidentes del suelo con cartón, los árboles con esponja y el mar en plástico azul. Repartieron un número optimista de buques, y a la entrada de la bahía colocaron una lucecita que parpadea en el faro del Morro, como si la que oteara el visitante fuese la ciudad nocturna. (En tal caso, ninguna otra luz brilla en todo el panorama y La Habana se encuentra en apagón total.)

Para facilitar la llegada de operarios al interior de la ciudad consiguieron que la maqueta fuera divisible en tableros de 2 metros por 2 metros colocados sobre estructuras metálicas capaces de correr a lo largo de raíles. Y es posible hallar de vez en cuando huellas del trabajo de esos operarios, modelos de edificaciones abandonados en los travesa-

ños de la armazón metálica, olvidados allí lo mismo que especies indecisas en un limbo del cual su creador las sacará algún día.

Como toda miniatura, la maqueta brinda a los visitantes la alegría de las confirmaciones. Pertenece al departamento de juguetes, junto a las vías férreas por las que corre un diminuto tren, junto a las casas de muñecas, las granjas, los castillos, los mecanos. Se alza dentro de un globo de cristal que a la primera sacudida desata oleajes o nevadas, tiene mucho de pisapapel. Y ofrece buena ocasión de júbilo en cuanto se comprueba que en lo alto de las casas y edificios han sido reproducidos los tanques de depósito de agua. (Ya que la arquitectura a escala no alcanza a detallar ventanas y balcones, esos tanques ofrecen una nota de certidumbre. Procurar con el teodolito un sitio familiar y descubrir respetados en él tan pequeños accidentes, halaga forzosamente la biografía de cualquiera.)

Para albergar a la ciudad en miniatura fue construido expresamente un edificio. El mural a la entrada es donación de una empresa extranjera, una de esas empresas que se desviven en halagos con tal de alcanzar participación en la economía de Cuba. Gran bandera cubana que contiene bandera cubana de tamaño mediano que a su vez contiene bandera cubana pequeña, ese mural avisa que todo es cuestión de escala. E interpretado en azulejos, su alarde de patriotismo cobra aspecto de urinario.

Adentro una enorme bandera, ésta de tela, cae a plomo sobre la maqueta. Es Cuba en el cielo de los arquetipos. Las tarifas de admisión, en pesos cubanos para los nacionales y en dólares para quien llega del extranjero, contemplan un recargo en el caso de desear servicio de guía. Aunque de poco vale la ayuda de éste: interrogado acerca de la decisión de colorear los edificios según períodos históricos (tres colores para tres edades: colonia, república y revolución) poco atina a explicar.

Menciona en su charla la maqueta de New York y, al preguntársele si también en aquélla están diferenciadas mediante colores las edades constructivas, responde que no sabría decirlo. Nunca ha estado allá, ni ha visto imagen alguna de esa maqueta. Es la mayor del mundo, es cuanto sabe. Y que ésta donde trabaja le sigue en tamaño. (Investigar cuál pueda ser la tercera no cuenta ya con interés, quizás no exista una tercera.)

Pero que los arbolitos o los depósitos de agua en las azoteas no llamen a engaño, la intención primordial de «La maqueta de La Habana» no es brindar verosimilitud. Devenida atracción turística, fue planeada

originalmente como instrumento de control y utiliza el color con fines pedagógicos. Excelente salida a la hora de reproducir calles donde escasas construcciones lucen un color enunciable. De lo contrario, ¿a qué habrían podido jurar fidelidad los fabricantes de la maqueta? En La Habana las fachadas conservan a lo sumo algunas manchas de pintura y muy raramente vuelven a ser cubiertas.

En lugar de tales verismos, la maqueta adopta puntillosidades históricas y se erige en esquema. Ya que, instrumento de control, todo bulto ha de ser identificado por su procedencia. Marrón para lo colonial, ocre para lo republicano, marfil (colmillo de animal longevo) para la edad revolucionaria. Con tal gradación de colores se procura despertar la idea de un crecimiento urbanístico, andante en marcha hacia el futuro, hacia lo blanco, hacia la luz. Ya que de blanco se muestran las construcciones en proyecto, lo todavía por construir. Así como los monumentos y cementerios con los que la capital cuenta.

Que mediante un mismo color hayan sido aparejados el futuro, lo conmemorativo y lo muerto, deja sin saber qué lección sacar de ello. Seis décadas republicanas constituyen a la capital cubana en su mayor parte y, en comparación, resulta muy exiguo el aporte de los últimos cuarenticinco años. La Habana es poquísimo marfil y mucho ocre.

Pero no es la ventaja republicana sobre cualquier otra época la enseñanza a sacar de esta visita, explica el guía. Una contundencia numérica como la que puede apreciarse en la maqueta ha de ser matizada con algunas precisiones. El país, como se sabe, ha estado en pie de guerra todo este tiempo último. Aún se encuentra bajo amenaza del gobierno más poderoso del mundo, bloqueado económicamente, lo cual encarece, dificulta y hasta imposibilita cualquier importación. Cuba es una nación de contados recursos, donde se ha hecho lo que se ha podido y más. Examínense, si no, los índices logrados en la educación y en la salud pública.

Cierto que después de 1959 el índice constructivo de la capital ha disminuido ostensiblemente, admite el guía. Pero mucho de lo que la vista abarca como ciudad republicana fue ejecutado por intereses foráneos, norteamericanos principalmente. Norteamérica, de seguir su hipótesis, ha sido causante tanto del esplendor como de la decadencia de La Habana. (Absorto en sus disculpas, el guía habrá olvidado las subvenciones soviéticas recibidas durante décadas. Silencia, en curiosa parcialidad por el dólar, esa otra etapa de patrocinio foráneo.)

«Revolución es construir», puede leerse en lo más alto de la fachada del Ministerio de Construcciones.

«Así en la paz como en la guerra mantendremos las comunicaciones», promete otro cercano ministerio.

Vallas publicitarias repartidas por toda la ciudad auguran eternidad a esta época, infinitud para la actual gobernación. El pueblo de Pekín canta a coro «¡Diecimila anni!» en *Turandot.*

No es difícil prever que será una eternidad lo más vacía posible. Pues los discursos oficiales se abstienen de prometer otra cosa que no sea la propia duración. Y si en los primeros años aludieron bíblicamente a ríos de leche y miel, fueron poblados luego por las generalidades que la doctrina marxista-leninista dispone para la etapa final del comunismo, y a estas alturas se conforman con hablar del futuro sin tener que amueblarlo.

Fuera de los cementerios y los monumentos, poco blanco puede divisarse para La Habana. Algún que otro hotel para turistas extranjeros.

Los operarios de la maqueta olvidan en cualquier sitio las miniaturas de los edificios por venir. Hojeadas las publicaciones dedicadas al urbanismo que vende la pequeña tienda del lugar, casi ningún atisbo puede obtenerse de planes futuros. (Mención aparte merece la restauración de La Habana Vieja emprendida por la Oficina del Historiador de la Ciudad. De esos trabajos salen las calles de una ciudad museo, vacía en las noches, sin durmientes, cerrada a las urgencias habitacionales de la población.)

Al no representar ruinas, «La maqueta de La Habana» está lejos de contemplar el verdadero crecimiento ocurrido aquí en estos últimos años y el que depararán a la capital cubana los venideros años de eternidad revolucionaria.

Resulta explicable, sin embargo, que no aparezcan ruinas por toda la maqueta. Para admitir su conversión a escala, una edificación ha de ser asunto terminado. Las ruinas, a diferencia, constituyen un trámite, son menos un estado que un proceso. Accidentes en cámara lenta, las llamó Jean Cocteau. Proponer entonces su miniaturización equivaldría a pedir que sobre la maqueta de la ciudad flotara un modelo a escala del cielo, y no el cielo de los planetarios sino el de las nubes.

«Revolución es ostruir», deja a veces leerse la consigna ministerial. (A la primera falla los letreros lumínicos producen curiosas variaciones de sentido.)

Desganado a la hora de emprender urbanizaciones y también desentendido de la capital conquistada, el gobierno revolucionario ha cultivado durante casi medio siglo un sostenido desinterés por La Habana. O acaso ha mostrado interés por una Habana muy particular.

Ry Cooder definió que con la música del álbum *Buena Vista Social Club* intentó recrear el sonido de una orquesta cubana de los años sesenta que nunca había existido. Practicante de una nostalgia aún más poderosa, el gobierno cubano ha conseguido convertir a La Habana en el sitio de un ataque esperado en los años sesenta que no tuvo lugar nunca.

Así logra revisitar aquella temporada en que, gracias al emplazamiento de armas soviéticas en territorio cubano, la isla pudo darse aires de grandísima potencia. (Los misiles fueron retirados muy pronto por voluntad soviética. Y unas décadas después Rusia desmantelaba los radares con que sustituyera aquellos misiles, sin mediar consulta alguna con las autoridades cubanas.)

Mediante concienzudas labores de desurbanización, La Habana actual se ha erigido en la ciudad de lo que hubiese podido suceder entonces, un ramal muerto de las múltiples posibilidades de octubre de 1962.



Carpentier y su mujer Lilia en París

Carta desde Colombia
La pasada Feria del Libro de Bogotá

Consuelo Triviño

La Feria Internacional del Libro de Bogotá llegó este año a su decimoséptima edición con las lluvias correspondientes del mes y con el acostumbrado entusiasmo de los asistentes que podían elegir entre una oferta de 582 actos culturales, 267 expositores, 11 jornadas profesionales, dos homenajes (a Pablo Neruda y a Julio Cortázar), 24 lecturas poéticas y 1.520 talleres de promoción de lectura. Lo curioso es que donde menos había gente era precisamente en los *stands* de exposición y venta de libros y ya veremos por qué. Con Guido Tamayo como Director Cultural, el evento se inauguró el 17 de abril y se clausuró el 3 de mayo bajo el eslogan viajero de «Aprende a volar, lee libros». Y no era para menos, dada la preocupación en el mundillo editorial, por el descenso del hábito de la lectura en el país. Esto debido, entre otros factores, a la alarmante pérdida del poder adquisitivo de los colombianos o, lo que es lo mismo, al cada vez más elevado precio de los libros que se fija desde los parámetros de los grandes grupos editoriales españoles o alemanes, es igual. Éstos han arrasado con lo que en algún momento de euforia pudo haber sido una «industria editorial colombiana», tras las crisis de México y Argentina, países que junto con España (obviamente) acaparaban una buena parte del mercado del libro en América Latina. La grave situación se refleja sobremanera en los últimos diez años en la pérdida de un cincuenta por ciento del mercado del libro entre la población estudiantil, según Enrique González, Presidente de la Cámara Colombiana del Libro. Esto significa que la mitad de los estudiantes no puede adquirir los libros de texto exigidos en los planes educativos. Sin embargo, la feria se llenó de grupos de colegios que se unieron al jolgorio de los conciertos, husmearon por los talleres de creatividad y animación de lectura y disfrutaron las historias contadas por los narradores orales. Las cifras refieren un número de 125.962 visitas guiadas por los profesores y 56.929 participantes en los talleres de lectura, aunque conviene tener en cuenta que se trata de una ciudad de más 7 millones de habitantes y en la que más del 50% por ciento de la población es menor de 18 años.

Como el *glamour* de la feria depende de las famas que la visitan, ésta lo tuvo con la nota de humor posmoderno y limeño que puso Al-

fredo Bryce Echenique quien presentaba su novela *El huerto de mi amada,* y que inauguraba, junto con el presidente de su país, el pabellón de Perú, el país invitado. Para mayor cosmopolitismo se sumaron al peruano el portugués António Lobo Antunes que presentaba su novela *Buenas tardes a las cosas de aquí abajo;* y el periodista polaco Ryszard Kapuscinski, vívido cronista de todas las guerras, teórico y filósofo del periodismo, que presentó su libro *Los cinco sentidos del periodismo.* Este carácter internacional se vio reforzado por la asistencia, entre otros y otras, más o menos célebres, del ecuatoriano Iván Eguez, de los también peruanos José Miguel Oviedo, Edgardo Rivera, Doris Moromisato, Zein Zorrilla, Iván Thais y Marita Troiano que en el marco del «Encuentro Internacional de Escritores», ilustraron a los asistentes sobre la literatura y la cultura peruana contemporánea.

Otra de las atracciones de la feria fue la asistencia de más de veinte escritores colombianos radicados en el exterior, entre ellos editores vinculados en España a sellos editoriales como Galaxia Gutemberg y Océano, que fuimos invitados por la organización para hablar de nuestras experiencias profesionales, del exilio y de la relación que tenemos con el país. A lo largo de las dos semanas se sucedieron lecturas de textos y mesas redondas bajo el epígrafe «Escritores colombianos en la diáspora-El pensamiento que regresa» en las que participaron, entre otros, Julio Olaciregui y Eduardo García Aguilar, residentes en París, Jaime Manrique Ardila, Armando Romero, Freda Mosquera, Óscar Torres, Héctor Abad Faciolince y Alejandro Burgos, en Estados Unidos; Víctor Rojas, en Suecia; Luis Fayad en Berlín; Anabel Torres, Manuel Giraldo, Juan Gabriel Vázquez, en España; Germán Rey, en México; Jorge Bustamante, Antonio Correa y Roberto Rubiano, en el Ecuador. Como Ulises regresando a su Ítaca, muchos evocaron años de ausencia, contándole al público las miles de peripecias que debieron sortear para sobrevivir como extranjeros en glaciales tierras; otros menos autoreferenciales, se limitaron a recrear la metáfora del exiliado en ficciones que de alguna manera planteaban sus reflexiones sobre la patria, la lengua y la literatura. La conclusión tras el encuentro es que no se puede hablar de una diáspora colombiana, en cuanto las circunstancias de los respectivos cambios de residencia son diversas y muchas veces azarosas.

Pero los famas por suerte no fueron lo más importante de la feria que también contó con la asistencia de muchos cronopios, entre ellos, el más apasionado, Ignacio Ramírez, director de la lista de distribución «Cronopios» que difunde a través de la Red noticias culturales sobre Colombia, y que cumplió dos de sus sueños, uno de ellos, hacer volver

a casa a los escritores colombianos dispersos por el mundo, idea en la que comprometió desde el principio al director cultural del evento; y otro, llevar la exposición «Presencias de Julio Cortázar», una catedral portátil que abarca 1.400 metros cuadrados en donde se exhiben 200 fotografías, muchas de ellas inéditas, vídeos, primeras ediciones de libros del autor y entre ellos una reliquia: *La raíz del Ombú*, que nunca circuló, una historieta realizada a fines de los setenta por Cortázar con ilustraciones del artista Alberto Cedrón, que tenía una copia desde la que se pudo reconstruir y recuperar digitalmente el color original. A cargo de Liliana Piñeiro, «Presencias» fue pensada sólo para verse en París y en Buenos Aires, pero debido a la tenacidad de Ignacio Ramírez se pudo inaugurar en Bogotá. Sea esta la ocasión para subrayar la labor de Nacho, para los amigos, que con los lúdicos mensajes, a veces contundentes, enviados por muchos de los miembros de la lista «Cronopios», llega a seis mil personas, ofreciéndoles otra cara de un país, víctima de una violencia secular que no parece tener fin. Esa violencia, hay que decirlo, es consecuencia de las políticas de exclusión que afectan también al trabajo creador; pues puede que éstas no frustren del todo proyectos de escritura, pero sí los condenan al más triste olvido. Invitar por primera vez a unos cuantos escritores colombianos que vivimos en el exterior, al margen de la fama o el reconocimiento internacional, es un acto de gran generosidad.

Pese a su precariedad, digamos que económica, Colombia es el reino de las paradojas y el resultado de las ventas en esta ocasión fue de un 10 y un 15 por ciento más, respecto al año anterior. Sin duda, con la convicción de que no poder comprar libros no es razón para no leer, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo anunciaba al mismo tiempo su campaña «Libro al viento», un proyecto que se propone incrementar los hábitos del lectura imprimiendo 150 mil folletos con textos literarios para ser leídos y comentados en talleres en los colegios de la capital y que a lo largo del año se extenderá por las paradas de autobuses, las emisoras, las bibliotecas, las casas de cultura y los clubes coordinados por esta institución. Además, para celebrar el día del idioma la Biblioteca Nacional continuó con su campaña de lectura sinfín de una obra literaria, extensiva a las 200 bibliotecas que constituyen la Red de Bibliotecas Públicas que en el país alcanza el número de 1154 y que se realiza desde 1997. Esta vez fue el homenajeado poeta Pablo Neruda el protagonista de la larga jornada de quien se leyó la obra *Confieso que he vivido*. En años anteriores se eligieron obras como *El Quijote* (1997), *Cien años de soledad* (1998), *María* (1999), *La vorágine*

(2000), *Pedro Páramo* (2001), *La última escala del Tramp Steamer* y *Abdú Bashur,* así como *El general en su laberinto* (2002) y *La ciudad y los perros* (2003). En estas maratónicas lecturas suelen intervenir personajes del mundo diplomático, elencos de teatro y televisión, facultades de diferentes universidades, asociaciones comunitarias, casas de cultura y distintos colectivos, como agentes de policía, estudiantes, líderes comunitarios y espontáneos que pueden inscribirse; y para mayor repercusión, la lectura llega a todo el país a través de la Radiodifusora Nacional de Colombia.

Bogotá es una ciudad que vive con intensidad eventos de esta índole (festivales internacionales de teatro, de poesía y de cine) en los que la participación ciudadana es masiva. No es habitual echarse a llorar o cruzarse de brazos ante la adversidad, ni siquiera ante la tragedia ocasionada por el aplastamiento de un autobús escolar con 40 niños entre los cinco y los quince años, diez días después de inaugurada la feria. Debido a un descuido de la empresa que realiza las obras para el transmilenio, tiernas criaturas con sus sueños y todos los que hubieran podido ofrecerles los libros que ya no leerán, se marcharon violentamente de este mundo. Pero la vida se abre paso entre el dolor y a la subida del precio de la gasolina justo el día después de la tragedia. En esta ocasión la asistencia fue de 422.000 personas (72.000 más que el 2003), entre estudiantes y profesionales que no pueden adquirir libros pero, como vemos, sí disfrutar del ambiente alrededor de los libros. Más de 1.000 invitados, entre escritores, artistas, poetas, protagonizaron lanzamientos, conferencias, seminarios y coloquios, a estos se sumaron la entrega de los Premios Nacionales de Literatura organizados por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo (¿un termómetro para medir el estado actual de la literatura en el país?) que fueron concedidos a César Pinzón, en la modalidad de cuentos para adultos, por la obra *Hijos del fuego,* a Antonio María Flórez, en la modalidad de poesía, por *Desplazados del paraíso.*

Por supuesto, se vendieron libros: al lado de los diccionarios y los de autoayuda, los de ficción. En primer lugar, *Delirio* de Laura Restrepo, recientemente galardona con el premio Alfaguara de Novela, la novedad que más ventas ha alcanzado en la historia de toda la Feria (6.487 ejemplares); le siguen *Más allá de la noche,* con el sello editorial Planeta, del periodista Germán Castro Caicedo, uno de los autores de más éxito en el país; *Harry Potter-La orden del Fénix,* de Océano Editorial; *El código Da Vinci* de Dan Brown de Umbriel Editorial; *Mi hermano el alcalde* de Fernando Vallejo, con el sello editorial Alfaguara; y *De aquí debajo* (editorial Mondadori) de António Lobo Antunes.

Volar con los libros es, desde luego, una posibilidad de felicidad a la que los colombianos, por suerte, no van a renunciar. Confiemos en que la adquisición de este billete de ida al reino de la imaginación los anime a viajar y a invitar a otros a hacerlo, por el bien del libro, por el sustento de quienes los escriben y por la salud de la industria editorial que aunque a veces no lo parezca, sigue cumpliendo el papel de difundir lo que llamamos cultura.



Carpentier y su mujer Lilia en París

Carta de Alemania
¿Quién no le temería a Karl Kraus?

Ricardo Bada

Sí, ¿quién no le temería a Karl Kraus, una de las plumas más sabias y más venenosas de la literatura universal? Ese Karl Kraus que recién cumplidos los 25 años, en 1899, fundó en Viena la revista cultural *Die Fackel* (La antorcha), dirigiéndola hasta su muerte en 1936 y siendo su único redactor a partir de noviembre de 1911, esto es: durante nada menos que un cuarto de siglo. Ese Karl Kraus que, por ejemplo, demolería de un suavísimo gancho a la mandíbula la estatua del intocable Hugo von Hoffmannsthal definiendo así sus obras: «flores artificiales que se mustian *naturalmente*». Ese mismo Karl Kraus que también dejó dicho «Acerca de Hitler no se me ocurre nada», estatuyendo así el mayor ejemplo de desprecio que se recuerda en la historia desde que Jesús de Nazaret respondió a sus jueces con el silencio.

El tonelaje total de *Die Fackel* son 23.000 páginas en un alemán de lujo y a veces tan letal como la mordedura de una cobra. Embarcado en tres gruesos volúmenes, lo tengo muy a la mano en mi biblioteca, y muchas son las veces en que agarro cualquiera de ellos y lo abro por cualquier página, para desasnarme y para gozar. Pero ahora, además, desde hace poco, dispongo de un preciosísimo *vademecum* que recoge un par de centenares de aforismos de Karl Kraus, espigados de entre esas miles de páginas que escribió, y no resisto la tentación de traducir algunos de ellos al correr de la vista engolosinada.

Comencemos por varios de los que dedicó a la mujer, una de sus bestias negras:

«Nada es más insondable que la superficialidad de las mujeres».

«Hay hombres a los que se podría poner cuernos con cualquier mujer».

«La erótica consiste en la superación de obstáculos. El más atractivo y popular obstáculo es la moral».

«No solamente estoy a favor de las mujeres, sino en contra de los hombres».

«Por donde ella pasaba no volvía a crecer la hierba, exceptuando la que hacía pastar a los hombres».

«No se trata tan sólo del aspecto exterior de una mujer. También la ropa interior es importante».

«Para ser perfecta sólo le faltaba un defecto».

«El deseo femenino al lado del masculino es como una epopeya junto a un epigrama».

Sobre la literatura y el idioma:

«¿Por qué escribe alguien? Porque no tiene carácter bastante para no escribir».

«Las sátiras que entiende la censura se prohiben con todo derecho».

«Hay escritores que son capaces de expresar en veinte páginas aquello para lo cual a veces necesito hasta dos líneas».

«Sólo domino el idioma de los demás. El mío hace conmigo lo que se le antoja».

«El idioma es la madre, no la sirvienta del pensamiento».

«El bibliófilo tiene con la literatura aproximadamente la misma relación que el filatélico con la geografía».

«No tener ningún pensamiento y poderlo expresar: eso es el periodismo».

«En el arte no se trata de echar mano a los huevos y el aceite, sino de tener fuego y sartén».

«La literatura de hoy son recetas escritas por los pacientes».

«Mis glosas necesitan un comentario. De lo contrario se entenderían muy fácilmente».

«Mi idioma es la puta de todos, a la cual convierto en virgen».

Hablando del bípedo implume en general:

«Eso de que todos somos seres humanos no es una disculpa, es una presunción».

«Las conversaciones de los peluqueros son la prueba irrefutable de que las cabezas existen a causa de los cabellos».

«El diablo es un optimista si cree que puede hacer al ser humano peor de lo que es».

«Una mentira piadosa siempre es perdonable. Pero quien dice la verdad sin necesidad no merece ningún perdón».

«La verdadera lealtad abandona antes a un amigo que a un enemigo».

«Los jóvenes hablan tanto de la vida porque no la conocen. De hacerlo, se les cortaría el habla».

«El superhombre es un ideal prematuro, pues presupone al hombre».

Acerca de la res pública:

«El nacionalismo es el amor que me vincula con los débiles mentales de mi país, con quienes insultan mis costumbres y con quienes maltratan mi idioma».

«La fealdad del ahora tiene carácter retroactivo».

«Nunca duermo por las tardes. Excepto si es que por las mañanas he tenido algo que hacer en una oficina pública austríaca».

«El escándalo comienza cuando la policía le pone fin».

«La democracia divide a los seres humanos en laboriosos y haraganes. No fue pensada para quienes carecen de tiempo para trabajar».

«El secreto de los agitadores es hacerse tan tontos como sus oyentes para que éstos crean que son tan listos como él».

«La injusticia tiene su razón de ser, porque si no no acabaríamos nunca».

«La escuela sin calificaciones para los alumnos tiene que haber sido pensada por alguien que se emborrachó con vino sin alcohol».

«Lo que le pido a una ciudad en la que vivo es asfalto, limpieza callejera, llave de la puerta de mi casa, calefacción y agua caliente corriente. Agradable soy yo mismo».

Mesa revuelta, o miscelánea o cajón de sastre, que también le dicen:

«Los místicos se olvidan a veces de que Dios lo es todo, menos un místico».

«Una de las enfermedades más difundidas es el diagnóstico».

«El progreso hace portamonedas de piel humana».

«El psicoanálisis es la enfermedad que cree ser su terapia».

«En caso de duda hay que decidirse por lo correcto».

«La psicología es un ómnibus que acompaña el vuelo de un zepelín».

«¡Paciencia, investigadores! La solución del misterio correrá a cargo de él mismo».

«La diplomacia es una partida de ajedrez en la que se da jaque mate a los pueblos».

«A menudo debemos pararnos a pensar en por qué nos alegramos, pero siempre sabemos por qué estamos tristes».

«La vida es un esfuerzo que sería digno de mejor causa».

Y ahora hay que agarrarse, porque vienen curvas:

«El francés todavía no se ha alejado tanto de su superficie como el alemán de su profundidad». Austríaco y vienés empedernido, resulta lógico que alguna vez apuntase sus disparos hacia los alemanes y Berlín. Bastaría el botón de muestra anterior, pero mucho mejor es el que sigue:

«Puedo demostrar que [los alemanes] son un pueblo de poetas y pensadores. Poseo un tomo de papel higiénico, editado en Berlín, y en el que cada hoja contiene una cita de un clásico adecuada a la situación».

Hay veces en que el aforismo karlkrausiano se disfraza de hai-ku: «Afilo a mi enemigo a la medida exacta de mi flecha» (contad si son 17 sílabas y está hecho). Y en otras ocasiones, de simpático epigrama: «Ella se dijo: Acostarme con él, sí ... ¡pero nada de intimidades!».

Last but not least, destaco un pensamiento aparte porque, considerando el triste espectáculo de los más liliputienses de nuestros contemporáneos, creo que lo merece: «Cuando el sol de la cultura política se encuentra muy bajo, hasta los enanos proyectan una larga sombra».

Hace poco he tenido que leer, por obligación profesional, la correspondencia mantenida por Stefan Zweig con Sigmund Freud, Rainer Maria Rilke y Arthur Schnitzler, entre 1906 y 1939, siendo así que aproximadamente la mitad de esas cartas se escribieron en Viena y estando allí en plena actividad un volcán en erupción llamado Karl Kraus. Ni una sola vez se lo menciona, y ello me dio mucho que pensar. Acerca de la miopía, si es que me lo preguntan.

¡Ay, qué sana envidia, pero cuánto placer, leyendo a este Karl Kraus! ¡Y qué alivio, saber que no está uno expuesto a sus dardos!.... a no ser retrospectivamente. Porque el muy sádico también dejó dicho: «Mis lectores creen que escribo para hoy porque escribo sobre el hoy. Así es que deberé esperar a que mis cosas envejezcan. Posiblemente de ese modo conseguirán ser actuales».

¡Temblemos!

Carta de Buenos Aires: el último tango

Ricardo Dessau

En Argentina, Horacio Salgán es una institución que si no llegó a la fama internacional de un Astor Piazzolla es porque no se fue a a vivir a París. El 15 de junio de 2004, el último gran maestro vivo del tango cumplió 88 años. Para entonces, hacía poco más de tres meses que había dejado de actuar, como todos los sábados desde hace diez años consecutivos, en un restaurante y sitio de copas tradicional de Buenos Aires, el Club del Vino (en la muy puesta zona de moda de Palermo Viejo), con su Quinteto Real y en el dúo que forma a partir de 1957 con otra de las grandes figuras tangueras, Ubaldo de Lío. Sin embargo, no por eso el espectáculo se interrumpió. Sigue la función, sigue el quinteto, sigue el dúo, sólo que el lugar del Maestro ha sido ocupado, desde el 6 de marzo de 2004, por su mejor discípulo, y el discípulo se llama César... Salgán, de 46 años, uno de los tres hijos del primer matrimonio.

El relevo generacional –un episodio que será trascendente en la historia del tango– apenas fue anunciado públicamente. Ocurrió casi como por casualidad. «Creo que fue en octubre del año pasado», dice César, «cuando un día mi padre empezó a sentirse mal, pero mal por agotamiento, ya que es una persona que no acostumbró a tomarse vacaciones, ni a decir "yo paro tres meses por año"; no, él no lo hacía, trabajaba siempre, y eso desde los 14 años. Entonces dijo: "Bueno, voy a parar". Pensaba que a iba a parar un mes, pero después dijo: "Ya que estamos, paro hasta fin de año", y después, en enero: "Para qué voy a arrancar, si hace tanto calor", y en marzo: "Bueno, arrancá vos"». Conclusión: «Hay que ver cuándo vuelve, o qué tipo de trabajo va a hacer cuando vuelva... *o si vuelve*», agrega.

Esta última frase se parece más a la metáfora afectuosa de una despedida definitiva que a una hipótesis en vías de verificación. Porque, como nos lo había anticipado a Susana Salgán –representante del pianista, compositor, director y arreglador, así como del quinteto y el dúo, hija de su segundo matrimonio– y lo confirmaría luego el propio César, el Maestro «probablemente le diga adiós a su público en un gran concierto que se programaría para fin de 2004 o comienzos de 2005». Por

lo que eso de «arrancá vos» suena también a metáfora: la del genio sencillo –una sencillez que lo distinguió durante toda su vida–, ajeno a la grandilocuencia de los gestos, los ademanes adustos y las declaraciones espectaculares, como lo confirma, por enésima vez, esta súbita evaporación de los escenarios y «ante» su público.

¿Genio, Salgán? Qué duda cabe. Arthur Rubinstein e Igor Stravinsky lo pusieron a la altura de los grandes clásicos, y se quedaron fascinados con sus interpretaciones al piano, sus dotes como arreglador y sus malabarismos orquestales. Esto lo contó alguna vez el músico argentino Lalo Schiffrin (compositor, entre otras cosas, de la banda sonora de *El último tango en París*), testigo directo, y Salgán se quedó sorprendido. Y cuando se le pregunta a su compañero profesional de hace casi cincuenta años, el «brujo» de la guitarra eléctrica, Ubaldo de Lío, no se queda en chiquitas. «¿Que cuál es el lugar que ocupa Horacio Salgán? El mayor. Es un fenómeno tocando. Tiene estilo personal, riqueza de ideas. No se repite. Y todo lo que tocó fueron sus arreglos [suman 338, sin contar los arreglos sobre sus propios arreglos]. Un ejemplo: *El entrerriano* [un clásico de Rosendo Mendizábal]. Otro: *Recuerdo* [ese tango «maldito» de otro de los grandes, Osvaldo Pugliese, que tantos públicos pidieron a tantas orquestas y que tantas de ellas se negaron a interpretar, considerando que no estaban a la altura de tan formidable empresa]. A *Recuerdo* lo embelleció Horacio», continúa De Lío, «con la variación que colocó sobre la melodía. Así es él. Es natural en él. Toma un tango y lo embellece. Es una recreación que supera al original. En el caso de *Recuerdo,* ni el propio Pugliese logró este resultado».

Sí, estilo. «Jorge Luis Borges afirmaba que lo más importante en el arte es el estilo», escribe el poeta Horacio Ferrer (autor de la letra de *Balada para un loco,* de Astor Piazzolla), en el prólogo del libro que le dedicara a Salgán su esposa de entonces (1993), Sonia Ursini: *Horacio Salgán, la supervivencia de un artista en el tiempo* (Ediciones Corregidor, Buenos Aires). «Compartiendo totalmente el concepto de Borges –prosigue Ferrer–, podemos añadir que si son suficientes dos compases para reconocer el inconfundible estilo del maestro Salgán, a esa concluyente personalidad es menester ponderarla también por su inalterable buen gusto y por la emoción de la sorpresa inventiva que encierra. Exactamente esa fue la conmoción que viví allá por 1948 –cumplía mis quince años de edad– al escuchar por primera vez por Radio El Mundo [...] a la orquesta de Horacio Salgán. Era la súbita revelación de la belleza del tango expresada en una forma diferente que avasallaba mi

imaginación y vencía y convencía a mi corazón de imberbe tanguero y devoto de todas las artes.»

Esta *revelación* surgiría en realidad en 1944, cuando Salgán (tenía entonces 28 años) creó su primera orquesta. En sus palabras, citadas por Ursini: «La idea de formar la orquesta está integrada de alguna manera a la de la composición. Empecé a componer porque quería hacer un tango de una manera determinada. No con la idea de ser compositor sino con la de tocar tangos como a mí me gustaba. Lo mismo sucedió con la orquesta. Como a mí me gustaba interpretar tangos a mi manera y la única forma de hacerlo era teniendo mi propio conjunto, lo armé. Hay gente, claro, a la que le gusta ser director de orquesta. A mí me interesó esto: mi vocación es netamente pianística. Sin ninguna pretensión de crear nada, de inventar nada. Solamente la de tocar a mi manera, que es una necesidad».

Horacio Salgán y Ubaldo de Lío se conocieron en el 57, en una *boite*. «Salgán tocaba con [el bandoneonista] Ciriaco Ortiz, y yo con un trío de música cubana. Había momentos en que no había nadie, y nos poníamos a tocar juntos.» De tanto tocar informalmente juntos, surge un dúo («que sonaba como una orquesta, algo sorprendente aun para nosotros mismos»), un quinteto [en 1960, primero «Quinteto Real» y luego «Nuevo Quinteto Real») y una gran amistad («aunque siempre nos tratábamos, y nos seguimos tratando, de usted»). Empiezan a recorrer el mundo («a los japoneses les gusta el tango, pero no saben bailarlo; quienes mejor lo bailan son los alemanes y los franceses»), y la consecuencia es que terminan viviendo «más juntos que con la familia». Pero de la familia Salgán, naturalmente, forma también parte César, y él acusa el impacto... y de paso, cariñosamente y con un guiño, «acusa» a De Lío de haberle «robado» al padre. Esto, hasta sus 43 años. Porque es de apenas tres años que data la «reconciliación» de Salgán con Salgán, de padre e hijo o, mejor dicho, la recuperación mutua de ambos.

Para César, *de aquí a la eternidad.* «Es la nuestra una relación muy profunda, pero nada común», dice. «Es una mezcla de estar tomando mate con él, y de repente... ¡Qué privilegio! Estar en contacto con maestros que han sido grandes creadores: uno debe estar atento y no te queda más remedio que ser como una esponja. Uno tampoco lo puede esquivar». Contacto que, dado que no todos podemos ser hijos de Salgán, deberían mantener a través de una extensa e intensa escucha discográfica los jóvenes, o no tan jóvenes, que están empezando a internarse profesionalmente por la senda del tango. Casi todos ellos

«quieren cambiar algo, pero para cambiar algo hay que conocerlo, como Aníbal Troilo [as del bandoneón y director de orquesta] conocía a Carlos Di Sarli [as del piano y director de orquesta], y el propio Salgán a Troilo. Todos sabían lo que hacía el otro. No eran unos improvisados». Sin embargo, muchos de los grupos que están surgiendo «quieren hacer como Piazzolla, un vanguardista que dio color a la música de hace 45 años (su tango *Adiós Nonino* no está tan lejos de *A fuego lento* [la más célebre de las composiciones de Salgán], pero es otro enfoque musical), sin conocer lo anterior». *A fuego lento,* precisamente, porque el tango, además de un profundo conocimiento específico, «requiere cierta madurez intelectual para poder apreciarlo».

A fuego lento se llama ese tango que Salgán compuso en 1953 y que, con *A Don Agustín Bardi* (en homenaje al pianista del mismo nombre), marcó su consagración. Paradojas de la historia, observa César, su padre –quien eligió ese título porque era fácil de recordar, así como *Del 1 al 5* [su primera composición, de 1935, recordaba el período del mes en que se cobraba– estuvo a punto de sacarlo del repertorio, porque «cuando lo estrenaron no estaba convencido: se le aparecía como una maraña de notas». Hasta que, desde el público, se lo volvieron a pedir... y así fue como, al igual que tantas otras obras, musicales o literarias (recordemos el incierto destino de la Gran Fuga de uno de los últimos cuartetos de Beethoven, el opus 130, o las novelas de Kafka) se salvó de la hoguera la que finalmente sería una de las composiciones instrumentales más famosas de la historia del tango.

Hoy, otro fuego lento consume al trío Salgán (Horacio, César y Susana, quienes, como en *Los tres mosqueteros,* tienen en Ubaldo de Lío a su D'Artagnan): el de la nueva aventura que empieza a levantar temperatura, bajo el ojo clínico del Maestro. Al segundo día de sentarse César ante el piano, en el Club del Vino, inseguro como lo estuviera el propio Horacio con aquel tango inmenso de su inspiración, llamó a su padre para que diera el visto bueno (o malo) sobre el funcionamiento del quinteto y del dúo. Cuando el Maestro mostró su entusiasmo, a César ya no le pareció tan desesperada la misión imposible de reconstruir «de oídas» los arreglos para el instrumento que Horacio nunca dejó por escrito, sino que directamente traspuso de su cabeza al teclado. Así trabaja el genio. De los extraordinarios arreglos de Salgán padre, únicamente queda constancia escrita en las partituras dedicadas al violín, la guitarra eléctrica, el contrabajo y el bandoneón, el resto de los instrumentos que componen el Quinteto Real. Como si en realidad fuera un cuarteto.... de Beethoven.

Entrevista a Philippe Lejeune

Manuel Alberca

El pasado febrero, invitado por el Instituto Francés, Philippe Lejeune (París, 1937) presentó en Madrid y Barcelona su último libro, *Un journal à soi. Histoire d'une pratique* (París, Éditions Textuel, 2003), en el que sintetiza sus investigaciones sobre el diario personal, denominación que prefiere a la de diario íntimo por ser menos restrictiva. En Francia existen ya algunos libros notables sobre los diarios, como por ejemplo el de Alain Girad o el de Béatrice Didier, pero éste, a diferencia de los anteriores, no trata tanto de los diarios editados como de su vida y circunstancias, y no sólo sobre los más conocidos, sino sobre la inmensa masa de escritura diarística que no suele recibir los honores de la imprenta. Detrás de este libro, está el trabajo de quince años y varios libros dedicados a los diarios, entre los que destacan *«Cher cahier... »* (1990), sobre su escritura en la Francia actual, *Le moi des demoiselles* (1993), sobre los diarios de las «jovencitas casaderas» en el siglo XIX y *«Cher écran...»* (2000), sobre los diarios en Internet. Hay también una ejemplar «militancia» por la dignidad y la conservación de los textos autobiográficos, que dio lugar, en 1992, a la Association pour l'autobiographie (APA), de la que Lejeune es, además de inspirador, animador principal.

Pero Lejeune es más conocido en España por el «pacto autobiográfico» (*Le pacte autobiographique,* 1975, traducido al español, *El pacto autobiográfico y otros estudios,* Madrid, Endymion, 1994, que es un libro casi inencontrable). El «pacto» es su definición de la autobiografía, trascendental para los estudios de este género, incluso para los que la impugnan, pues de alguna manera definen sus posturas frente éste. A la vista de los reparos y críticas y de las inevitables reducciones que toda definición implica, el propio Lejeune fue remodelando su teoría en otros libros (*Je est un autre,* 1980, y *Moi aussi,* 1986) y ampliándola, al considerar autobiografías, que se escapaban del molde clásico, como las de Michel Leiris y Georges Perec (*Lire Leiris,* 1975; *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe,* 1991). Sobre todo esto he querido preguntar a Lejeune con el deseo de acercar un poco más a los lectores españoles el pensamiento y la obra del que es posiblemente el más destacado estudioso de la escritura autobiográfica.

—Si le parece, podemos empezar por el «pacto autobiográfico», ¿cómo les explicaría a los lectores españoles, en pocas palabras y de manera sencilla, en qué consiste el «pacto»?

—Es la promesa de decir la verdad sobre sí mismo. Esto se opone al pacto de ficción. Uno se compromete a decir la verdad de sí mismo tal como uno mismo la ve. *Su* verdad. Esto provoca en el lector actitudes de recepción específicas, que yo diría «conectadas», como en la vida cuando alguien nos cuenta su existencia. Nos preguntamos si, en realidad, la persona dice la verdad o no, si se equivoca sobre sí mismo. Nos preguntamos si nos gusta. Lo comparamos con nuestra propia vida, etc. El pacto de ficción, en cambio, nos deja mucho más libres, estamos «desconectados», no tiene sentido preguntamos si es verdadero o no, nuestra atención no está ya focalizada en el autor, sino sobre el texto y la historia, de la que podemos alimentar más libremente nuestro imaginario.

—Su definición introduce conceptos como promesa y compromiso de decir la verdad, ¿es posible ser veraz y sincero sobre sí mismo a través de la escritura autobiográfica sin resultar ingenuo?

—Todos los seres humanos son ingenuos al contar su vida, sea oralmente o por escrito. Corresponde al lector tomar la distancia que quiera. Cuando un ser humano nos hace el regalo de contamos cómo ha vivido, es a nosotros a quienes corresponde hacer fructífera esa experiencia de comunicación. El sociólogo Pierre Bourdieu ha escrito, poco antes de su muerte, un *Essai d'auto-analyse* que acaba de ser publicado en Francia. Para demostrar que él no era ingenuo, ha declarado al comienzo, muy ingenuamente: «Esto no es una autobiografía». Pero es una autobiografía, evidentemente, muy hermosa por otra parte. Su genio intelectual no le permitía ver su vida con un punto de vista limitado, sus posiciones, sus rodeos. Y está muy bien así. Estos límites, que lo definen, me interesan.

—¿Es suficiente que una autobiografía sea veraz o lo pretenda para considerarla una obra literaria? Dicho de otro modo, ¿en qué consiste la «literariedad» de una autobiografía?

—Esta pregunta muestra hasta qué punto la autobiografía pone en entredicho la noción de «literariedad», y el culto estrecho de la que for-

ma parte. ¿No había, al comienzo del siglo XX, personas que se preguntaban si el jazz formaba parte de la música? El fin de la autobiografía es transmitir una experiencia humana, y hay varios caminos para ello. Escritores de vanguardia, como Michel Leiris o Georges Perec, han inventado formas de escritura nuevas absolutamente revolucionarias. Pero la «literariedad» puede revestir formas académicas o pretenciosas. En sentido inverso, personas que no son escritores pueden crear unas maneras eficaces y sorprendentes de contar su vida. De hecho, del surrealismo al arte espontáneo, pasando por el dominio eficaz de los medios, clásicos, todo es posible en autobiografía. Añadiría yo, por mi parte, que se subestima la literatura al encerrarla en la «literariedad».

—¿Por qué pasó del estudio de los grandes nombres de la autobiografía francesa a ocuparse de la lectura y archivo de los diarios personales de la gente desconocida? ¿Qué pesó más en esta decisión el posible interés histórico, social y antropológico de estos textos o la defensa de los valores de la escritura autobiográfica?

—Lo que pesó fue la curiosidad. La curiosidad me ayudó a saltar los límites artificiales de las disciplinas y de los «cánones» literarios, a comprender el interés de lo pluridisciplinar, es decir, lo universal, de los textos autobiográficos. Al estudiar la autobiografía oral de Sartre, después de haber estudiado *Las palabras,* es cuando tomé conciencia que era preciso tomarlo en serio, cuando él pretendía ser cualquiera. Al descubrir las complicaciones y las artificios del relato de vida de un empleado de comercio autodidacta del siglo XIX, que era mi bisabuelo, comprendí que cualquiera podía convertirse en el artista de su propia vida. Desde 1986, me sumergí en el universo todavía prácticamente desconocido del diario personal. ¡Se conocen tan pocas cosas de los diarios, hay tan pocos publicados! Es como un continente englutido, como tesoros que reposan en el fondo del mar, tranquilo o agitado, de la intimidad. Por lo tanto, mi motor es la curiosidad.

—Usted ha tenido un papel principal en la creación de la Association pour l'autobiographie (APA). En primer lugar, ¿qué es la APA, cómo nació y cómo se financia? En segundo lugar, ¿qué representa su diario o su autobiografía para la gente que los deposita en la Asociación y por qué quieren que otros los lean?

—Creé el APA con unos amigos en 1992 para responder a una petición que se me hacía a menudo: personas desconocidas me escribían para que leyese su autobiografía, para que les ayudase a conservar sus diarios. Buscaban con toda modestia una forma de diálogo, y una posibilidad de sobrevivir. No podía hacer todo esto solo, ni convertir mi domicilio en archivo. Una pequeña ciudad de provincias, Ambérieu-en-Bugey, puso su biblioteca a nuestra disposición, con un gran espacio disponible. Constituimos unos grupos de lectura (cinco grupos de una decena de personas) y desde 1992 hemos leído, comentado y archivado más de 1.500 textos autobiográficos (relatos de vida, diarios, correspondencias). Publicamos un catálogo razonado de nuestros fondos (el *Garde-mémoire,* con cinco volúmenes ya publicados), valoramos estos textos hablando de ellos en nuestra revista *La Faute à Rousseau,* organizando lecturas públicas y mesas redondas, poniéndolos a la disposición de los investigadores, historiadores o especialistas en ciencias humanas. Actualmente nuestra asociación tiene 850 socios, que pagan una cuota de 35 euros, constituye nuestro recurso principal, pero también recibimos ayuda en especie de la ciudad de Ambérieu, y recibimos algunas subvenciones de organismos públicos (en particular del ministerio de Cultura). Al mismo tiempo, permitimos a los amantes de la autobiografía y del diario reunirse (grupos de intercambio, fines de semana de encuentros, etc.) e intentamos cambiar un poco las mentalidades en Francia, de que se reconozca la dignidad y el interés de la escritura del yo.

—Usted ha denominado «diarios monstruos» a los que alcanzan una extensión de millares de páginas; en ellos da la impresión, quizá errónea, de que la compulsión a escribir ha suplantado a la vida. ¿Es el diario, en estos casos, un problema más que una solución? ¿Existe una grafomanía o patología del diarista?

—Sí, hay diarios monstruos –pero esta monstruosidad no es forzosamente «psicopatológica»– no es más que el reflejo de la monstruosidad de nuestra propia vida. ¡Pensemos en todos los días que hemos vivido ya! Para vivir, y proyectarnos hacia el porvenir, los olvidamos. Pero si se escriben algunas líneas cada día, sin ser en absoluto ningún grafómano, al cabo de unas decenas de años, esto compondrá un texto inmenso, ¡que nos costaría mucho releer! El diario hace visible el abismo del tiempo...

—En España, la autobiografía tiene activos y elitistas detractores, que la descalifican por narcisista, exhibicionista y escandalosa o la

condenan a la segunda división literaria, ¿por qué algunos sectores universitarios y periodísticos no aprecian el servicio que algunos autobiógrafos prestan a la higiene social de un país y al conocimiento de la complejidad humana?

—Puedo sin duda tranquilizaros: ocurre algo parecido en Francia, incluso si las mentalidades han evolucionado desde hace una decena de años. Yo tengo una hipótesis. En los países de tradición protestante u ortodoxa, escribir sobre sí mismo parece una cosa común, ni buena ni mala, se encuentra normal que cada uno preste atención a su propia vida y que ésta forme parte de los intercambios sociales. En los países de tradición católica, se le tiene mucho miedo al yo, al Diablo y al orgullo, y la atención a sí mismo es sospechosa –de ahí proviene una cultura del secreto, y quizá, a causa de esta opresión, una práctica de lo íntimo más profunda y exigente que en los países protestantes donde el discurso sobre el yo, mejor admitido, está quizá más aceptado. Me avergüenzo de simplificar de este modo, pero creo que la razón está ahí. La importancia de la tradición religiosa es evidente. Atraviese el Mediterráneo y vaya a Argelia –verá que el discurso autobiográfico es allí aún más difícil que en Francia o en España.

—*Sabemos, pues lo ha mencionado en una conferencia, que ahora, después de ocuparse durante quince años de los diarios, vuelve al problema de los orígenes de la autobiografía moderna que, en su opinión, hay que situar en las* Confesiones, *de J.-J. Rousseau, ¿no es un poco «chovinista» ignorar otros ilustres precedentes?*

—¡No es una cuestión de chovinismo –por otra parte Jean-Jacques Rousseau no era francés, sino «ciudadano de Ginebra»! Y sé también que la tradición de la escritura del yo se remonta a la Antigüedad. Pero yo continúo pensando que la escritura de las *Confesiones* marca una ruptura profunda. Cuando Rousseau dice: «Yo emprendo una tarea que no tuvo precedente», es preciso tomarlo en serio. Esta ruptura la teorizó él mismo en el preámbulo del manuscrito de Neuchâtel, que la revista *Memoria,* de la Unidad de Estudios Biográficos de la Universidad de Barcelona, acaba de publicar por primera vez en español. Rousseau fue el primero que se decidió de verdad a la tarea loca y peligrosa de contarlo todo sobre sí mismo.

—*Si le parece, podemos hablar un poco de algunos temas de los que usted no suele ocuparse. Por ejemplo, guarda un elocuente silen-*

cio sobre la autoficción (relato de apariencia autobiográfica que se presenta como «novela», cuyo protagonista tiene la misma identidad del autor), ¿no podría ser la autoficción una vía de innovación autobiográfica?

—Una vía de innovación literaria, seguramente. Pero tiene razón de destacar mi silencio y de encontrarlo «elocuente». Expresa una elección totalmente personal. Confieso que prefiero leer verdaderas novelas en las que no tengo que preocuparme del autor, o verdaderas autobiografías en las que no me preocupo de la ficción. Prefiero el compromiso a la habilidad, el riesgo al juego –es ciertamente una señal de ingenuidad–.

—Resulta también muy llamativo que no le haya prestado atención a la biografía ¿qué reservas guarda con respecto a este género, que por otra parte está tan desarrollado en Francia? ¿No cree que el conocimiento de la biografía de un autobiógrafo es imprescindible para acercarnos con mayor propiedad a su autobiografía o diario?

—¡Sus preguntas exploran todas mis fallas! Por supuesto, es útil conocer los datos biográficos para evaluar una autobiografía o un diario - igual que es más útil todavía conocer la génesis de una autobiografía para apreciarla (trabajé con pasión en los borradores de Sartre, de Perec, de Sarraute, por ejemplo, para comprender cómo construían su verdad). Pero no es preciso confundir la información biográfica, tan útil, con la construcción de un relato biográfico. A menudo me he quedado estupefacto de la audacia de los que pretenden poder comprender y juzgar la vida de otro, y de contarla como si fueran ellos los que la hubiesen vivido. Esto me parece una impostura, o una locura. Sin duda, a veces, hay logros admirables –pienso en la biografía de Marguerite Duras por Laure Adler. Pero, ¡es tan infrecuente! la mayoría del tiempo, no llego a comprender cómo los biógrafos no tienen vergüenza de lo que ellos escriben. Tan legítimo es interpretar una obra, que se ha hecho para esto, y que resistirá nuestra interpretación, como aventurado es interpretar una vida, que no es más que un fantasma que se ha construido con briznas, y en la que el biografiado ya no puede defenderse... A menudo pienso que una autobiografía no podría ser falsa (porque todas sus imperfecciones o sus astucias definen a su autor) y que una biografía no podría ser verdadera (la más «lograda» no es más que una especie de novela). A veces, imagino también lo que le podría

ocurrir a mi propia vida, contada después de mi muerte por un desconocido, incluso con la mejor voluntad... Pero soy un ingrato. Los biógrafos mantienen vivos a los muertos, mantienen la lectura de sus obras, y el diálogo necesario con nuestra identidad. Me temo que he escandalizado a la mayoría de los lectores de esta entrevista, a los que probablemente les gusta leer biografías, y van a encontrarme raro. Quizá he sido, en esta respuesta, excesivo. Los tranquilizo: me ocurre, como a ellos, leo con placer biografías. Digamos, sobre todo, que yo creo que nunca las escribiré.

—Hace algunos años, tenía el proyecto de escribir su autobiografía, al menos dijo que la estaba escribiendo, ¿cómo será? ¿Cuándo la podremos leer?

—No, no tengo el proyecto de escribir una autobiografía: no me gusta esa palabra en singular, con lo que supone de simplificación. Es verdad que hace tiempo, pude tener ese deseo, y acaso sea la explicación de la elección que hice hacia 1969 de la autobiografía como tema de investigación universitaria. Había elegido la autobiografía, construida y seductora, *contra* el diario –el diario que había escrito de adolescente, y que era el testimonio de mis peripecias existenciales y de mis incapacidades literarias. Trabajé sobre la autobiografía desde 1969 a 1986 sin abordar nunca el diario. En 1986, habiendo madurado, volví a la práctica del diario, y desde entonces imagino una síntesis, encontrar una escritura que tuviese la ventaja de los dos (el lado construido de la autobiografía y la autenticidad del diario). Pero ese es mi problema. Escribo para mí sólo, como otros muchos diaristas, es la condición de mi libertad. Lo que supone que nunca nadie que me haya conocido me leerá. Yo no publicaré por lo tanto nada. Y si no destruyo lo que he escrito, retrasaré la divulgación de esto lo bastante lejos en el futuro para evitar cualquier interferencia entre el mundo en el que habré vivido y este en el que sería leído.

—Para terminar, ¿hay algo que no le haya preguntado y que le gustaría añadir a esta entrevista?

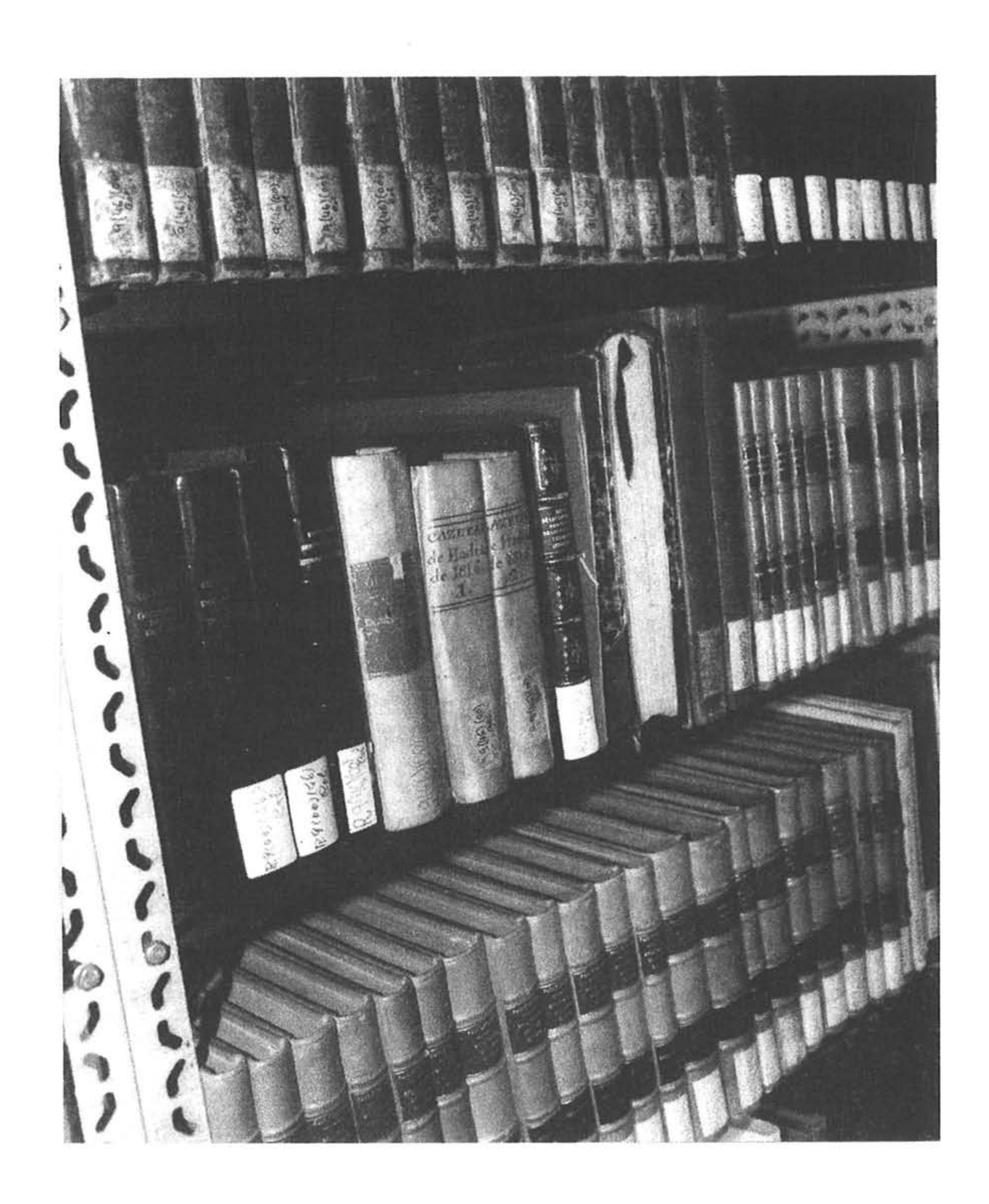
—Sí, me gustaría decir unas palabras del libro que acabo de publicar con Catherine Bogaert, *Un journal à soi. Histoire d'une pratique.* En 1997, gracias a la Asociación para la autobiografía y la Biblioteca municipal de Lyon, organizamos una exposición de diarios personales

–más de 200 diarios originales–, mostrando toda la belleza y la dignidad de esta práctica. Las exposiciones son efímeras, hemos prolongado nuestro trabajo mediante este *beau livre* (formato libro de arte, con más de 200 reproducciones de color) que es al mismo tiempo un ensayo general, para hacer visible de manera más duradera lo que usted ha llamado tan felizmente la escritura invisible.



Santiago y Marta Rojas con Carpentier

BIBLIOTECA



América en los libros

I nodi segreti degli incas. *Davide e Viviano Domenici. Milano: Sperling & Kupfer, 2003, 223 pp.*

Entre 1984 y 1985, en el archivo de la napolitana Clara Miccinelli aparecieron unos manuscritos de principios del siglo XVII que podrían revolucionar la comprensión de la historia del Perú pre- y poscolombino. En ellos se afirma básicamente lo siguiente: 1) Los incas tenían una forma de escritura: el quipu real, el cual empleaba un silabario. 2) Pizarro triunfó en Cajamarca gracias al vino envenenado que repartió entre la oficialidad de Atahualpa. 3) El autor de la famosísima *Primer nueva corónica y buen gobierno* (1615) no es el indio Guaman Poma sino el jesuita mestizo Blas Valera (n. 1545). Cada afirmación pone de cabeza un entero sector de nuestro conocimiento del Perú. Es lógico, entonces, que desde un principio se haya pensado en una falsificación y que la discusión al respecto fuera agresivamente polémica. El libro de los Domenici, en cambio, es sumamente ecuánime además de informativo.

En 1568 llegaron al Perú los primeros jesuitas, apenas unos meses antes que Francisco de Toledo (virrey entre 1569 y 1581). El mestizo más famoso que reclutaron fue sin duda Valera. En 1585 lo encarcelaron por haber mantenido supuestamente relaciones sexuales con una mujer. Como se negó a abandonar la Compañía de Jesús, lo desterraron a España en 1595 sin interrupción del arresto. Lo excesivo del castigo, sin embargo, hace pensar que la causa de su encarcelamiento fue otra, y de hecho el jesuita Garcete declaró en 1591 que a Valera se lo había condenado por hereje. Según el único registro existente, Valera falleció en Málaga en 1597. El Inca Garcilaso recibió los restos estropeados de un manuscrito suyo y los cita abundante y encomiosamente en sus *Comentarios reales.*

Entre los documentos Miccinelli hay uno, todavía inédito *(Exsul immeritus Blas Valera populo suo),* firmado en 1618 por el mismo Valera, que presenta una historia bastante distinta del cura mestizo. Allí cuenta este: 1) que el General jesuita Vitelleschi le habría permitido «morir viviendo» (e.d., seguir actuando aunque oficialmente se lo hubiese decla-

rado muerto) y volver al Perú a asistir a su pueblo indígena, para regresar finalmente a España en su vejez; 2) que Garcilaso censuró mucho su manuscrito; y 3) que con otros tres jesuitas firmó en Perú un contrato con Guaman Poma para que éste prestara su nombre a la *Primer nueva corónica*, donde se critica acerbamente el sistema político colonial y la catequización violenta; la crónica desapareció; fue reencontrada en 1908 y publicada finalmente en 1936.

En 2001 se publicó una carta de 1618 hallada en el Archivo Romano de la Sociedad de Jesús y firmada por «Exsul immeritus»; también la historia del vino envenenado o, por lo menos, la existencia de esa versión del episodio de Cajamarca, aparece confirmada por dos cartas peruanas de 1610 y 1616 dirigidas al Virrey español de Nápoles, halladas recientemente en el Archivo Estatal de Nápoles y publicadas asimismo en 2001. Con respecto a la escritura con quipus, no se trata de los numéricos ya conocidos sino de otros dotados de una figurita abstracta que representaría una palabra; la cantidad de nudos indicaría qué sílaba de esa palabra se debe leer en esa parte del texto. *Exsul immeritus* contiene dos quipus reales dibujados.

El otro manuscrito grande del archivo Miccinelli se titula *Historia et rudimenta linguae piruanorum* y fue publicado en 1995; incluye, entre otras cosas, un quipu real no dibujado sino hecho de lana; el manuscrito contiene un texto anterior a *Exsul immeritus* y dos posteriores al mismo, siendo los tres, al parecer, de dos jesuitas; el tercer texto sostiene que Valera murió en Alcalá de Henares en 1619. Fuera de los manuscritos Miccinelli no se conoce ningún otro caso de quipu real, quizás porque en 1583 el Tercer Concilio Limense ordenó quemar todos los quipus que pudieran tener contenidos paganos.

Los Domenici se muestran partidarios de la autenticidad de los manuscritos napolitanos. El descubrimiento antes mencionado de nuevos documentos de la época parece darles razón. También son favorables a esta tesis los estudios periciales que se han realizado para analizar la escritura de cada personaje involucrado y los distintos materiales empleados. Sin embargo la lista de las objeciones es larguísima, y va desde ciertas contradicciones internas (o entre esos manuscritos y la *Primer nueva corónica)* hasta importantísimos asuntos de detalle como el empleo de la palabra «genocidium» (que no se acuñó hasta 1944), pasando por el empleo de una lengua quechua que, según dos expertos, es del siglo XVIII. Nuestros autores italianos hacen un honesto y valioso elenco de las críticas con las res-

puestas que se les fueron dando (pp. 201-211). La mayoría de las críticas ha recibido una respuesta aceptable, pero subsisten otras nada desdeñables.

Como conclusión provisional podría decirse que, gracias a la aparición de los manuscritos Miccinelli, parecen haberse reactivado con éxito las pesquisas archivísticas, y que los futuros hallazgos decidirán, tanto o más que las discusiones actuales, sobre los cambios que haya que introducir en nuestra visión del Perú de siglos pasados. De momento, la mejor síntesis sobre el estado actual de la polémica es sin duda el libro de los Domenici.

Guaman Poma: Testigo del mundo andino. *Carlos González V. / Hugo Rosati A. / Francisco Sánchez C. Santiago de Chile: LOM / Centro de Investigaciones Barros Arana, 2003, 619 pp.*

Los tres autores, todos ellos profesores de la Pontificia Universidad Católica de Chile, presentan en esta obra un estudio realmente novedoso sobre el cronista mestizo Felipe Guaman Poma de Ayala (ca. 1534 - ca. 1616). Su obra *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* (ms. 1615-16), cuyo título resulta tenaz y erróneamente modernizado por correctores de imprenta, es una historia de los incas y una ardiente crítica de los abusos hispanocoloniales; además del largo texto contiene 398 dibujos, invalorables documentos sobre rasgos culturales que no pueden ser descritos con palabras.

Estos dibujos tienen una gran semejanza con los que ilustran, en el ms. Galvin, la obra del cronista mercedario Martín de Murúa, contemporáneo de Guaman Poma. Siendo ambos enemigos, como revelan algunos textos y dibujos del segundo, no puede suponerse que éste haya sido el dibujante en ambos casos. En una reciente discusión acerca de la autoría de la *Nueva Corónica* se ha argumentado que Guaman Poma, dada la edad que tenía cuando comenzó su obra, no puede haber tenido el pulso firme necesario para ilustrarla. Esta observación podría emplearse erróneamente para deducir que el mestizo no podía ser autor de la *Nueva Corónica.* En realidad, y teniendo en cuenta que las láminas de la obra de Murúa no respetan ciertos criterios que sí cumplen en la *Nueva Corónica*, lo que debemos deducir es que, aunque Guaman Poma haya sido el autor del texto, los dibujos deben ser obra de una de las personas que ilustraron la obra del carmelita, sólo que, en este último caso, privados de la guía del mestizo,

ya no aplicaron los criterios antedichos.

Estos criterios son, precisamente, los estudiados por los tres autores chilenos. Se basan en la organización espacial de las figuras y se reducen básicamente a dos: 1) en la parte derecha va lo más importante y en la izquierda lo de menos valor; 2) de idéntica forma hay una oposición entre la parte superior (elementos de más valor) y la inferior. El primer criterio (lateralidad) es el más aplicado en las descripciones de las láminas y tiene que ver con la mayor importancia dada a uno de los lados (habitualmente el derecho) en distintas culturas del mundo. En la andina, lo fundamental es que la parte derecha de la figura es la que el observador llamaría izquierda; esta categoría espacial sigue vigente en el mundo andino actual. Si la cantidad de personajes o elementos es impar y uno de ellos ocupa el centro, su posición central es más importante que las laterales (sostienen los autores). En la lateralidad se reflejan otras oposiciones andinas tradicionales; por ejemplo, el sol suele aparecer a la derecha (izquierda del observador), con la luna al otro lado; el varón ocupa el lado derecho y la mujer el izquierdo; el anciano se opone de la misma manera al joven; etc. Los autores exponen estos criterios sin indicar de dónde los toman; de una referencia escuchada en el último Congreso Internacional de Americanistas, realizado en Santiago de Chile a mediados del año 2003, infiero que su fuente es uno de ellos mismos, que disfrutó algo de educación mapuche.

Estos criterios, simples y clarísimos, permiten hacer muchas afirmaciones novedosas sobre la *Nueva Corónica.* Por ejemplo, ellos tienen que ser la causa de que Guaman Poma invierta sistemática mente (con una sola excepción) la ubicación de los castillos y leones del escudo real de España; mi inferencia es que el autor notó que la lateralidad de las figuras europeas es inversa a la de las andinas, y dibujó el escudo adaptándolo a su propia lateralidad; los autores, en cambio, suponen que la inversión tuvo la finalidad de ubicar en el lado de más importancia al león, por el valor que se da a éste (e.d. al puma) en el área andina (50).

Otra clara inferencia es que en la lámina 1 (que reproduzco) se otorga mucha más importancia al Papa (arriba y a la derecha) que al Rey (en el medio y a la izquierda), sin mencionar al autor mismo (abajo y a la izquierda); la línea central está ocupada por los escudos respectivos, en idéntica jerarquía, con el importante detalle de que, en el del autor, el puma (Poma) está a la izquierda y el halcón (Guaman) a la derecha, al contrario de lo que los autores de-

berían esperar de acuerdo a lo dicho por ellos sobre el escudo de España.



Lamentablemente los criterios antedichos no se cumplen en todas las láminas, y los autores se esfuerzan por justificar cada excepción mediante argumentos apriorísticos. Así, por ejemplo, si bien el indio aparece en muchos casos a la derecha para valorarlo por encima del español ubicado a la izquierda, cuando estas posiciones se invierten se sostiene que ello se debe a que los españoles, en tanto conquistadores, habían pasado a ocupar en el mundo andino el lugar de privilegio... Al final se reduce esta arbitrariedad argumentativa con una estadística (p. 597) que muestra que el criterio de la lateralidad se cumple en casi el 70% de los casos, más un buen porcentaje de láminas cuya lateralidad está supeditada a la centralidad; queda una cantidad de láminas de lateralidad dudosa y, finalmente, otras que simplemente no cumplen el criterio. Curiosamente, estas últimas no aparecen en la primera parte (*Nueva Corónica,* 175 láminas en total) sino exclusivamente en la segunda (*Buen Gobierno,* 224 láminas), donde llegan a constituir el 20,5%; si suponemos que el dibujante no fue el mismo Guaman Poma, podríamos pensar que éste, anciano y fatigado, no supervisó tanto la obra de aquél en la segunda parte como en la primera.

Con respecto al libro reseñado, a lo dicho sobre su innegable valor investigativo, sobre su falta de fundamentación inicial y sobre la argumentación apriorística, podrían agregarse algunos puntos críticos: a) en una segunda edición convendría recurrir a los servicios de un corrector de imprenta o lector editorial; b) podría reducirse a lo elemental la descripción de cada lámina, ya que la mayoría de los datos no intervienen luego en la interpretación de los autores; c) no estaría mal reducir la redundancia en la información; d) quizás podría continuarse el estudio con un análisis de la perspectiva (el cual evidenciará, entre otras cosas, que el dibujante no era zurdo).

Ich bin Sehnsucht - verkleidet als Frau. *Gioconda Belli. Gedichte spanisch / deutsch. Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 2003, 171 pp.*

La poetisa y narradora nicaragüense, nacida en Managua el 9 de diciembre de 1948, es demasiado conocida como para necesitar presentación. También este último libro suyo de poesías es bien conocido ya en su original castellano, *Mi íntima multitud,* publicado en el mismo año que esta edición bilingüe y premiado por las mismas fechas en España con el «premio de poesía Generación del 27». No me detendré, entonces, en sus valores intrínsecos, ya analizados por mejores expertos. Me interesa, en cambio, mencionar la relación de la Belli con Alemania, que aparece explícita en poesías como la titulada «Un mundo sin Hitler», escrita con ocasión de una de las varias visitas de la poetisa a este otro país, tan poco latino pero tan dispuesto siempre a recibir y apreciar toda la gran literatura latinoamericana.

La relación con Alemania se expresa también en la existencia de esta editorial, Peter Hammer, que ya ha publicado, en presentación impecable, otros tres poemarios de Gioconda en edición bilingüe, además de la versión alemana de cuatro de sus obras narrativas, sin mencionar las obras de otros autores latinoamericanos como Galeano y Cardenal. Las dos traductoras de *Mi íntima multitud* han hecho obra meritoria, muy lograda, y han solucionado muy bien el serio problema de traducción del título cambiándolo por dos versos («Soy añoranza / vestida de mujer») de la poesía «Metamorfosis» que figura en el volumen. Seguramente no será este el último en trasladarse, en versión germanizada, al país de Peter Hammer.

Quipu: Contar anudando en el Imperio Inka - Knotting Account in the Inka Empire. *Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino / Cambridge: Universidad de Harvard, 2003, 60 pp. Texto de Gary Urton.*

Esta obrita excelentemente ilustrada se publicó con ocasión de una exposición de quipus (la más completa hasta la fecha) realizada en Santiago de Chile entre julio de 2003 y abril de 2004. No es el catálogo de la exposición, ya que no reproduce, describe ni enumera los objetos expuestos, sino que consta básicamente de un texto de quien puede ser considerado uno de los mayores expertos mundiales en quipus, si no el mayor. Gary Dwayne Urton inició su vida científica con un doctorado en arqueoastronomía peruana. Tarde o temprano tenía que inte-

resarse por el único elemento arqueológico peruano capaz de contener datos de cálculos astronómicos precolombinos: el quipu, ese sistema de cuerdas con nudos que, como bien se sabe, servía a los incas para hacer todo tipo de registros numéricos.

Se conservan alrededor de 600 quipus en todo el mundo, la mitad de ellos en el Museo Etnográfico de Berlín, y cada tanto se descubren más. No servían para hacer cálculos sino solamente para registrar los resultados. Como además de nudos emplean colores y una jerarquía entre las cuerdas, se sabe que, además de cifras, registran conceptos, pero no se sabe cuáles. Las cuerdas mismas pueden ser de algodón, si provienen de la costa, pero en su absoluta mayoría son de lana de camélidos. Pueden estar hiladas en S o en Z (e.d., torcidas hacia la derecha o hacia la izquierda), y es posible que incluso esta característica tenga valor clasificatorio, pero no se sabe cuál. Además de los nudos habituales (en forma de 8 para la unidad; simples para las decenas, centenas y miles; compuestos para representar del 2 al 9; una posición vacía para el cero), existen otros nudos cuyo valor se desconoce. Además de las cuerdas habituales, el quipu puede tener otras laterales que subsumen los valores numéricos de las otras, para permitir hacer cuentas con los totales de diversos quipus. Y estas cuerdas laterales pueden estar unidas a la principal por dos tipos distintos de nudos, lo cual se supone que también implica una diferencia de significado. Finalmente, los nudos pueden estar hechos en una dirección o en otra (en S o Z, como las mismas cuerdas); habiendo casos en que, dentro de un mismo quipu, los nudos de una misma dirección están claramente separados de los de la otra, se especula también en este caso con la posibilidad de que cada dirección tenga su propio significado clasificatorio.

Pero la complejidad no termina allí: en la tercera parte del total de los quipus hallados hasta el momento, los nudos no están arreglados conforme a las pautas numéricas conocidas. Se ha sugerido, en consecuencia, que esos quipus deben de almacenar datos no numéricos, es decir, textos, ya sean de historia o de religión. Pero hasta el momento no se ha avanzado lo suficiente como para poder intentar una lectura. El quipu hallado hace pocos años en Italia entre los «documentos Miccinelli» junto a la lectura descifrada del texto que contiene es, a decir verdad, tan distinto de todos los otros quipus conocidos que no puede ser tomado en serio, por más que su antigüedad sea indudable. Sí existen, en cambio, textos coloniales con la trascripción

de quipus no puramente numéricos; si alguna vez se descubriera el quipu correspondiente a una de estas transcripciones, podría darse finalmente el paso decisivo hacia su descodificación.

Los Códices de Cutzio y Huetamo. Encomienda y tributo en la Tierra Caliente de Michoacán, siglo XVI. *Hans Roskamp. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán / El Colegio Mexiquense, 2003, 180 pp.*

Roskamp es un etnohistoriador holandés doctorado en la Universidad de Leiden, actualmente profesor del Centro de Estudios de las Tradiciones del Colegio de Michoacán. La región mexicana de Michoacán (náhuatl «tierra de pescadores») destacó en épocas prehispánicas por la presencia, entre otras, de la cultura tarasca, la cual, por contar con una metalurgia más avanzada que la de los aztecas, logró detener la expansión occidental de estos últimos. Al mismo tiempo, Michoacán recibió influencias culturales del centro y sur de México como la pictografía. En Mesoamérica hallamos una escritura propiamente dicha solo entre los mayas, con antecedentes indudables en Monte Albán e incluso, como se está destacando recientemente, en la cultura olmeca. La pictografía de los aztecas no llegó a ser escritura. Tampoco la michoacana; sus códices contienen simplemente pictogramas que representan cifras y conceptos básicos. Su utilidad más inmediata parece haber sido el registro de datos tributarios; en todo el mundo, el nacimiento de la escritura está vinculado con la religión (también datos astronómicos) y la economía.

Cutzio y Huetamo son dos pueblos del extremo S.E. del actual estado de Michoacán. Los dos códices estudiados en este libro son de 1542. El de Cutzio fue presentado por un cacique tarasco (esta etnia prefiere actualmente llamarse purhépecha, en rechazo del nombre despreciativo que le endilgaron los conquistadores), y el de Huetamo por un cacique otomí (los otomíes eran un grupo cuantitativamente muy inferior al tarasco y, según parece, estuvieron siempre subordinados a éstos). Ambos códices son matrículas de tributos pagados al encomendero Gonzalo Ruiz. En los dos primeros capítulos narra Roskamp la azarosa historia internacional de cada uno de ellos, reconstruyéndola con gran detalle, ojo detectivesco y absoluto dominio de la bibliografía. En el cap. III hace un análisis comparativo de la iconografía: las diferencias le hacen suponer, contrariamente a mi opinión, que «no fueron pintados por la

misma persona» (p. 53); pero mucho más importante que este asunto es la explicación del significado de cada pictograma o grupo de pictogramas, que Roskamp desarrolla con máxima claridad.

El capítulo IV es con mucho el más extenso y trata de la situación de la Tierra Caliente michoacana en la época en que se redactaron ambos códices. Si bien «[e]l objetivo de este libro no fue escribir una microhistoria de Cutzio y Huetamo» (p. 135), Roskamp se acerca bastante a él en dicho capítulo, cuyo contenido va desde la explicación de los topónimos y otros términos indígenas al estado de la encomienda de Ortiz luego de su muerte (1558), pasando por la geografía económica de la zona, los enfrentamientos con los mexicas, los múltiples contactos interétnicos y lingüísticos (es posible que el purhépecha haya servido de *lingua franca*), el sistema tributario, la esclavitud, etc. Este capítulo proporciona también informaciones útiles sobre la trama política y económica de la sociedad virreinal desde Cortés (que empezó a distribuir encomiendas en 1524) hasta finales del siglo XVI. Roskamp menciona uno por uno los beneficiados, sus fricciones mutuas, sus formas de explotación de los indígenas, la rápida disminución demográfica de estos, la inobservancia de las leyes con que la Corona quiso proteger a los indígenas, y el caso concreto de Gonzalo Ruiz. Este intentó conmutar una parte del tributo (de por sí excesivo) por «servicio personal» (trabajo en las minas y haciendas ganaderas, prohibido sin mucho éxito por la Corona en 1549). La baja demográfica en la Tierra Caliente michoacana fue del 86,5% entre 1520 y 1580 (p. 116). Ruiz debe haber amenazado seriamente a sus encomendados para que éstos, en los códices aquí estudiados, solicitaran un cambio tan desventajoso, añadiendo que lo hacían voluntariamente y que Ruiz era su bienhechor. Efectivamente, los códices no registran quejas de los indios sino propuestas de convenio entre ellos y el encomendero. Al parecer, la Audiencia no resolvió nunca el asunto y archivó los códices, que fueron luego cambiando de manos hasta nuestros tiempos.

A los pictogramas se les añadieron glosas en castellano. Los datos de ambos «textos» no coinciden enteramente entre sí: los pictogramas registran el tributo; las glosas, la propuesta de conmutación. Los apéndices II y III transcriben las glosas de ambos códices, añadiendo en el apéndice IV la única otra trascripción que se conoce, a saber, la defectuosa que Fray Pablo Beaumont (1710-1780) hizo del códice de Cutzio. El excelente trabajo editorial se

ve consumado en la reproducción facsimilar, fuera de texto, de ambos códices. A pesar de su español con huellas neerlandesas, el texto de Roskamp está bien redactado y, sobre todo, es excelente desde el punto de vista del contenido informativo; sus detalladísimas discusiones hallan una digna culminación en el resumen que presenta el capítulo V.

Agustín Seguí

De los amores negados, *Ángela Becerra, Barcelona, Planeta, colección «Fábula», 2004, 353 p. 18,00 Euros*

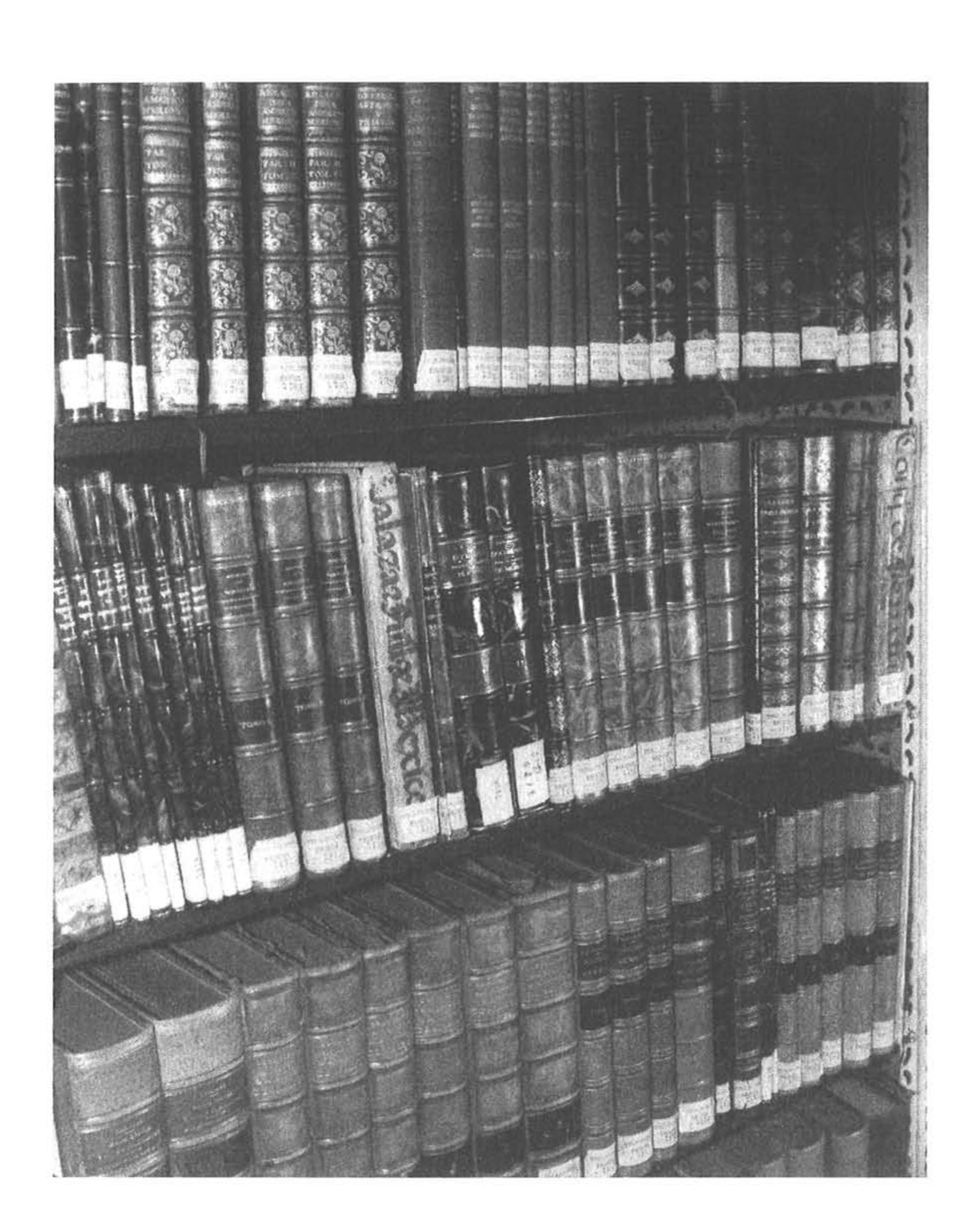
La novela rosa, cuyos orígenes se remontan al folletín decimonónico, normalmente se dirige a un público poco letrado, razón por la cual ha sido menospreciada por la crítica. Sin embargo, en Hispanoamérica escritores como Manuel Puig y Cabrera Infante, admirador de Corín Tellado, abrieron nuevas vías, reivindicando la sensibilidad de las masas, parodiando y poetizando sus gustos, o despertando el interés por el género. *De los amores negados,* primera novela de la colombiana Angela Becerra, parece emular la novela rosa, explorando múltiples posibilidades del erotismo. Así, nos ofrece un mapa de carreteras que anticipa el final (naturalmente feliz) esperado por el público al que suponemos se dirige. Señales de esa ruta son las reiteradas e inverosímiles coincidencias: encuentros inesperados, premoniciones, paisajes paradisíacos, como la Toscana o Cartagena de Indias, que se convierte en Garmendia del Viento. Del folletín son los estereotipados personajes con sus nombres: Martín Amador (el amante), Fiamma dei Fiori (la abandonada y ardiente esposa) o David Piedra (el escultor). Acaso consciente de las carencias del público lector y ante la ausencia de una visión de la sexualidad desde la perspectiva de las mujeres, al menos en la narrativa colombiana, se insiste en las escenas de erotismo, «euforias camísticas», para decirlo en su estilo, que fatigan, casi tanto como las reiteraciones, repeticiones, contrasentidos y pleonasmos de esta retórica amorosa. Una atenta lectura, previa a la publicación, que no necesariamente le corresponde a la autora, hubiera permitido cumplir incluso con audacia la finalidad de un género que merece todo el respeto de la crítica, pues no es poco lograr que el lector viva la ilusión de «sentir con intensidad» en esta época marcada por el vacío, la falta de comunicación y el desencuentro de la pareja. A esta estrategia se debe, por

ejemplo, el éxito de novelas como *La pasión turca* de Antonio Gala que a mi juicio bebe de las fuentes del folletín con un acierto que el mercado no pasa por alto.

Consuelo Triviño



Biblioteca Nacional. Madrid



Los libros en Europa

Los Libros de Caballerías

Puede decirse que la filología española está despertando de un profundo sueño desde la benemérita labor que algunos estudiosos concretos realizaron en la primera mitad del siglo XX. Ejemplo de ello es la oferta editorial, enormemente atractiva, que viene a llenar lagunas con ediciones fiables y rigurosas de textos preteridos. Es realmente admirable la labor que en este sentido están desarrollando los profesores Carlos Alvar y José Manuel Lucía al frente del Centro de Estudios Cervantinos. Ahí está por ejemplo su colección Los Libros de Rocinante, dedicada a la difusión de los libros de caballerías españoles en ediciones tan hermosas y asequibles como rigurosas.

Aunque sólo fuera porque sirvieron de inspiración al autor del *Quijote* –tema estudiado por ejemplo por Daniel Eisenberg y Williamson–, los libros de caballerías merecían ser reeditados. La bibliografía de Eisenberg ha sido la base de las posteriores ediciones de estos tesoros de imaginación y fantasía que yacían escondidos en nuestras bibliotecas. Ahí estaba la edición del *Tirante* por Marín de Riquer. El poético amor de Luis Alberto de Cuenca por estos libros también ha tenido su importancia para esta labor de rescate. Hay muchas tesis doctorales que se esperan con impaciencia acerca del tema, como la del poeta y editor José Ramón Trujillo, y numerosos estudios recientes que no hay espacio aquí para citar, lo que espero disculpen sus autores. A destacar el más hermoso libro de caballerías de todos, el genial y emocionante *Amadís de Gaula,* que editaran en fechas diferentes Edwin Place (CSIC), José Manuel Cacho Blecua (Cátedra) y Jesús Rodríguez Velasco (Biblioteca Castro, 1997). Antón M. Espadaler acaba de editar *Novelas caballerescas del siglo XV (Historia de Jacob Xalabín, Curial y Güelfa, Tirante el Blanco)* en la Biblioteca de Literatura Universal de Espasa-Calpe.

Los Libros de Rocinante han editado hasta ahora 16 títulos: *Platir* en edición de Mari Carmen Marín Piña, *Flor de caballerías* por José Manuel Lucía Megías, *Primaleón* por Mari Carmen Marín Piña, *Felixmarte de Hircania*

por María del Rosario Aguilar Pardomo, *Tristán de Leonís* por María Luizdivina Cuesta Torre, *Florisel de Niquea* por Javier Martín Lalanda, *Arderique* por Dorothy Molloy Carpenter, *Libro segundo de don Clarián de Landanís* por Javier Guijarro Ceballos, *Félix Magno* por Claudia Demattè (dos volúmenes), *Claribalte* por Alberto del Río Nogueras, *Lisuarte de Grecia* por Emilio Sales, *Baldo* por F. Gernert y *Floriseo* por Javier Guijarro, *Espejo de príncipes y caballeros* por J. J. Martín Romero y *Polindo* por M. Calderón Calderón. Junto a ello unas utilísimas *Guías de lectura* de diversos libros de caballerías, que complementan esta aventura editorial, que va a seguir incansable.

Todos estos críticos que se han encargado de las mencionadas ediciones, nos hablan de la existencia de una inquietud actual entre los jóvenes especialistas, dirigida a un tema que estaba virgen en nuestra filología. Pienso por ejemplo en la defectuosa edición que se hiciera hace unos años del *Palmerín,* si bien con un bellísimo prólogo de Luis Alberto de Cuenca –acerca de la espada del héroe, texto verdaderamente memorable–, o ediciones aisladas en Letras Hispánicas de editorial Cátedra o en Clásicos Castalia, que intentaban paliar la única posibilidad que vivimos en los años 70 y 80 de leer estos libros de caballerías, limitada por ejemplo a un volumen en la benemérita BAE, o la excelente edición citada del *Amadís de Gaula* por Edwin Place en las no menos elogiables y admirables ediciones que hiciera el CSIC –¿merecería una reedición?–.

Por otro lado este interés actual por los libros de caballerías me sugiere un pensamiento. El de que existe lo que en otras ocasiones he llamado –perdón por la inmodestia de la autocita– *la otra cara de la Literatura Española* que hay aún que indagar, prolongando la labor de estudiosos como Usoz del Río en otros ámbitos. En España el predominio de la literatura realista, que fue la que más conocemos, no debe hacernos olvidar la existencia de una rica literatura fantástica que está aún por redescubrir y difundir –¿quién se atreverá con ello?, algunos apuntes ya se han hecho–.

Además el espíritu caballeresco de estos libros de caballerías provoca aún en el lector moderno una enorme emoción, así como su tratamiento del tema del amor, divinizando a la persona amada, a la mujer, que se convierte en eje de la historia, una historia animada por batallas y magos, hechiceras y gigantes... todo el universo del que Cervantes extraerá la lección admirable y enorme de su *Quijote,* que se basa, no lo olvidemos,

en una declarada admiración hacia estos libros, que muestran un sentido aristocrático de la vida –entiéndase aristocrático no en cuanto a linaje sino en cuanto a espíritu y virtudes humanas renacentistas–.

Por todo ello animo a los lectores a adentrarse en este universo mágico que les deparará a buen seguro más de una sorpresa.

Diego Martínez Torrón

Una biografía ejemplar
Kafka – Los años de decisiones, *Reiner Stach, Siglo XXI de España–Siglo XXI de Argentina editores, 2003, 708 pp.*

Intentar la escritura o la lectura de una nueva biografía de Kafka suscita en el escritor y en el lector que se arriesgan a la empresa una prevención mínima y, a todas luces, inobjetable: resignarse al dato reiterado, a la interpretación remanida, al tedio *ad nauseam.* Los nombres de Max Brod (con todos los reparos que pueda merecer un albacea), Gustav Janouch o Klaus Wagenbach –en el registro biográfico– y Canetti, Marthe Robert o Blanchot –en el plano hermenéutico– parecen haber agotado cualquier adición interpretativa o anecdótica respecto de aquel empleado de seguros nacido en Praga al que le bastaron cuarenta y un años para cambiar de una vez y para siempre los parámetros de la literatura occidental; Kafka inventa un modo de escritura (y, por lo tanto, de lectura), en consecuencia, crea a sus precursores, como de modo impecable lo revela Borges en *Otras inquisiciones.*

Reiner Stach (Sajonia, 1951) no sólo sale bien librado del desafío, sino que, posiblemente, Kafka – *Los años de las decisiones* sea la mejor biografía escrita hasta el momento en torno al autor de *El castillo.* El punto de partida de Stach –desarrollado en una «Introducción» que es, en más de un sentido, un breve ensayo de la biografía como género resulta inobjetable: sólo se puede acceder al registro biográfico a partir de una documentación probada y probatoria; por lo tanto, «los años de las decisiones» se circunscriben a aquéllos entre los cuales comienzan los *Diarios de Kafka* (1910) y 1915, año que inaugura un largo período improductivo en su obra. Stach revela un sólido conocimiento incluso respecto a pasajes particularmente friables de la obra de Kafka (su minucioso estudio de los originales echa luz sobre la concepción de *El proceso,* por ejemplo), un ponderable equilibrio entre interpretación textual y documento biográfico (des-

montando la construcción romántica consistente en atribuir cada angustia de Gregor Samsa o Joseph K. a una angustia análoga del propio Kafka), y un destacable nivel de escritura que sobrevive a un traductor sin duda riguroso, pero con una insanable inclinación a la cacofonía.

Sólo dos reservas de índole menor puede inspirar el soberbio trabajo de Stach. Pese a la exigencia de carácter documental que reclama la empresa biográfica, no siempre resulta censurable aventurarse en el terreno de la probabilidad. El lector en general, el amante de Kafka en particular, no puede dejar de percibir (de lamentar) una ausencia que espera sea colmada por una futura biografía de Stach: *Los años últimos*.

Osvaldo Gallone

El horror según Lovecraft. *Edición de J.A. Molina Foix. Editorial Siruela. Madrid, 2003. 436 pp.*

En estos días se ha reeditado muy oportunamente –con alguna pequeña variante– este libro, *El horror según Lovecraft,* (que la editorial Siruela ya publicó en la desaparecida colección «El ojo sin párpado»), antología donde se recogen algunos de los relatos favoritos del autor. De entre los muchos que influyeron en él, Juan Antonio Molina Foix ha seleccionado catorce, más uno del propio Lovecraft. Quince cuentos que constituyen un magnífico compendio acerca del horror en la literatura. Páginas de muy bella factura, escritas por Maupassant o Le Fanu, Blackwood o M.R. James, M.P. Shield o Walter de la Mare, que son una introducción excelente para todos aquellos que todavía no hayan saboreado el placer de este tipo de escritura.

De todos los escritores dedicados a hacernos partícipes de este viaje al interior de lo inquietante, sobresale por encima de los demás Howard Philips Lovecraft (1890-1937), el Solitario de Providence, uno de esos extraños y escasos seres poseedores de una sensibilidad extraordinaria. (Existe en la editorial Valdemar una magnífica biografía del personaje escrita por Sprague de Camp). Renovó un género que en los años 20 se consideraba gastado, pues parecía que era ya muy poco lo que pudiera sorprender al lector, siendo la sorpresa el punto neurálgico que aglutina y fundamenta tanto su visión como su armazón narrativa. Lovecraft reinventó el género, y para ello se basó en la mejor tradición gótica. Tomó los demonios, fantasmas y castillos

embrujados habituales y les dio una original vuelta de tuerca. Los demonios se transmutaron en entidades monstruosas que gobernaron el mundo hace incontables millones de años, ajenas a la voluntad y el entendimiento humanos; los espectros pasaron a ser estados alterados de la mente; y los castillos embrujados tomaron la forma de las clásicas casas de tejados puntiagudos de Nueva Inglaterra. El cuento de terror revivió, tomó un impulso apasionante. Así lo supo ver un clarividente Borges –amante incorregible de esta literatura. Y desde Ramsey Campbell hasta Stephen King, pasando por Lin Carter, todos los posteriores cultivadores de este género han bebido de su caótica cosmogonía espectral.

Como todos, Lovecraft también tuvo sus maestros, siendo Poe el principal de ellos. Él, que vivió en una torre de marfil cuyos muros eran las fronteras de su Providence natal, y cuyo único contacto era la compañía de espíritus similares (Clark Ashton Smith, Robert E. Howard o Frank Belnap Long), halló refugio en la literatura y en su ingente producción epistolar. Siendo todavía un niño de salud frágil, asfixiado por la agobiante protección de su madre, descubrió al autor de las *Historias extraordinarias*. A partir de aquel instante todo cambió. Su interés y dedicación al género fueron siempre incondicionales. Los cuentos que leyó y escribió lo redimieron de una realidad superficial, incrédula y rancia.

«La gente dice que el terror sobrenatural ya no existe, que la ciencia ha resuelto todos los misterios, que la religión no es más que otro nombre para el servicio social y que la gente moderna es demasiado sofisticada e inteligente para asustarse de los fantasmas ni siquiera de broma.» Esta frase, que Fritz Leiber pone en boca de uno de sus personajes en su novela *Nuestra Señora de las Tinieblas* (Martínez Roca, 1978), refleja claramente el pensamiento predominante en la actualidad en cuanto a la literatura de terror se refiere. Sin duda se ha llegado a un punto, tanto en la literatura como en el mundo que nos rodea, en el que el miedo cerval a lo desconocido trascendente ha sido sustituido por el temor a lo inmediato y cercano, a un futuro incierto a corto plazo. Pero resulta inútil negar o menospreciar el miedo como una de las emociones más arraigadas en el hombre, desde su mismo origen. En nuestra mente colectiva existen ciertos temores indelebles que encarnan lo olvidado, lo reprimido, aquello que escapa a nuestra razón. Por ello el miedo es un sentimiento que nos toca tan de cerca, que nos define.

El testigo ocular, *de Ernst Weiss. Traducción de Alfonsina Janés. Ediciones Siruela. Madrid, 2003. 260 pp.*

A lo largo de la vida todos y cada uno somos testigos de innumerables sucesos y acontecimientos que van perfilando nuestro carácter, que educan nuestra personalidad y sensibilidad, que nos enseñan a ver e interpretar el mundo de una determinada manera. El hombre es contemplativo por naturaleza, se encarama a la realidad de las cosas para desde allí vertebrar pensamiento y campo de acción, para adentrarse en su más íntima verdad. No pocos de los sucesos que jalonan nuestros días, condicionan irremediablemente el transcurso dramático que en definitiva es toda existencia. En este sentido el caso de Ernst Weiss (Brno, Moravia, 1882-París, 1940) resulta paradigmático. Viena, Berna, Berlín y Praga fueron las ciudades–testigo de las andanzas de este autor excepcional, de la vocación literaria de este médico judío que escribía en un sobrio e incisivo alemán, y que fue amigo de Kafka y Zweig.

El testigo ocular es una novela que permaneció inédita hasta 1963. Su descubrimiento, entonces y ahora, nos sobrecoge, porque su verdadera entidad es de raíz moral, el dolor su verdadero protagonista, y la búsqueda del sentido a tanto desquiciado sufrimiento su más que decisivo argumento. Asistimos a las dos guerras mundiales, a la instalación en la barbarie como forma de entender no sólo la política (el cabo Hitler es curado aquí por el joven médico de una ceguera histérica), sino también lo más cotidiano. Decía Jaspers que lo racional no puede ser pensado sin referirse a su contrario, lo irracional. Todos son (somos) testigos de ello, de los crímenes más despreciables. El lector se ve inmerso en una suerte de convincente autobiografía –novelada hasta cierto punto y que no deja de ser una lúcida autocrítica– que explora el aniquilamiento de una sociedad como la alemana envilecida por una ignorancia culpable. Esta palabra –«aniquilamiento»– aparece en nueve ocasiones a lo largo del libro, resaltada en letra cursiva. Protagonista, escritor y lector sienten el desgarro, la impotencia, la injusticia ante un régimen como el nazi. Sólo anhelan encontrar la paz (p. 222 y 241): «Estaba ciego para todo, excepto para la idea de encontrar la paz». Esa paz que unos cuantos millones de personas sólo pudieron encontrar en la muerte. El mismo autor, Weiss, no pudo resistirlo y se suicidó.

¿Quién es en realidad «el testigo ocular»? (Hasta quince veces se repite la expresión en el libro).

El testigo ocular somos cada uno de nosotros cuando despreciamos la justicia e ignoramos la verdad. Este libro –siendo como es una denuncia del régimen nazi– es también una parábola que va mucho más allá de su inmediata realidad. Por eso su lectura es muy actual, y por eso este libro es un gran libro.

A la caza del viento, *de Claire Goll. Traducción de Jorge Bergua Cavero. Editorial Pre–textos. Valencia, 2003. 308 pp.*

Decía Brodsky que en el negocio de escribir no se acumulan experiencias, sino incertidumbres. En el caso de *A la caza del viento* la incertidumbre de la vida, del sentido del arte, de la estabilidad amorosa, de la feminidad como respuesta y baluarte... Leer estas extraordinarias memorias son un buen método para ahondar en la verdad de lo que realmente fue una buena parte de la historia cultural del siglo XX en Occidente. Claire Goll (1891-1977), nacida en Nüremberg, que estudió filosofía en Leipzig y Ginebra, llegó a ser una apreciable escritora. En estas páginas desnuda la realidad de su apariencia, sin componendas, sin confundir –como ella misma dice– valor literario y valor humano. Este libro no deja de ser una buena lección de humildad («todo es vanidad y caza de viento», dice el Eclesiastés y señala ella misma en el encabezamiento del libro), un conjunto de bien perfiladas semblanzas, un cántico a lo más sustancial de la vida humana. «Sólo las palabras salvan al tiempo del olvido, permiten, al final, despertar un poco». Es la historia de unas vidas que van y vienen, orgullosas de su vocación artística, incluso de su genio para fundar un mundo nuevo.

La prosa de Goll –de soltera Claire Studer– es desgarbada, atractiva, sincera, magnífica, Nos muestra una visión de la vida fatalista, en gran parte por las vivencias de una infancia amoral, sin cariño, con una madre despiadada y un padre sin carácter. «La vida estaba sometida a un maquiavélico laberinto de obligaciones y de prohibiciones.» Su hermano Alfred se suicida con 16 años y ella misma lo intentó. Pronto entra en contacto con los primeros poetas, el primero de todos fue un jovencísimo Franz Werfel, que le contagió su pasión por la escritura. Poetas y escritores expresionistas desfilan por estas páginas. En 1917 se va de Alemania por la estúpida «imbecilidad belicosa». Se establece en París. Pierre-Jean Jouve, Romain Rolland, Yvan Goll –poeta judío

alsaciano con el que compartirá una buena parte de su vida–, Guilbeaux... Todo le interesa. Conoce a Joyce, a Jung, y sobre todo a Rilke, del que fue amante y del que nos ofrece un retrato espléndido (pág. 95 y siguientes). La galería de personajes es interminable, a los cuales desmitifica y humaniza, pues se tomaban demasiado en serio a sí mismos: Einstein, Pound, Gide, Colette, Picasso, Gertrude Stein, Dalí, Celan, Picabia (árbitro de las vanguardias, de quien el Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia acaba de editar sus *Escritos en prosa,* un volumen memorable) ... Curiosa fue su más que íntima relación con el poeta chileno Vicente Huidobro, y ella misma era sobrina del filósofo Max Scheler, de quien dice «que se había pasado la vida cambiando de mujer y de religión». Por último me gustaría destacar el capítulo X, toda una arenga antifeminista que dejará perplejo al lector.

A la caza del viento es un libro que no nos podemos perder. Un libro valiente, agradecido, coherente, escrito por una mujer de acción fascinada por la belleza. Su amigo el pintor Jawlensky decía que «el arte, al final, es el deseo de reunirse con Dios». Para Goll y Claire «se trataba más bien de reunirse con el hombre».

Guillermo Urbizu

La ética del discurso y la cuestión de la verdad, *Jürgen Habermas, traducción de R. Vilà Vernis, Barcelona, Paidós, 2003, 91 pp.*

Este libro ofrece, en la medida en que recoge unas conferencias, la posibilidad de ver a un pensador –Jürgen Habermas– en acción, inserto en la dinámica del diálogo, la respuesta a críticas y la elaboración de reflexiones y puntualizaciones. Así, el formato limita la corrección de la reflexión que permite la habitual confección de un libro, y en ello reside su virtud. El texto está compuesto por una serie de conferencias que Habermas impartió a comienzos de 2001 en París. Una de ellas tuvo lugar en la Universidad de París–Sorbona (París IV). En ella, el filósofo alemán respondió a preguntas sobre los diversos temas que aborda en su obra, que le hicieron especialistas –sociólogos y filósofos– como Alain Renaut, Alain Boyer, Arnaud Desjardin, Alban Bouvier, Pierre Demeulenaere, Pascal Engel y Patrick Savidan. La otra que integra este volumen tuvo lugar en el Centro Pompidou, en el marco de las *Revues parlées,* y consiste en puntualizaciones del autor alemán sobre los diversos temas que abordó en su última obra, *Verdad y justificación* (Madrid, Trotta, 2002).

Habermas recorre los diversos campos disciplinarios sobre los

cuales discurre su obra al calor de los interrogantes que le van planteando sus interlocutores en una de las conferencias, y siguiendo puntos relevantes de su última obra, en la otra. Esto no trae como consecuencia una dispersión temática, pues el autor aborda las cuestiones de modo interdisciplinar (filosofía, del lenguaje, teoría política, epistemología, filosofía moral, sociología, etc.) y, por otra parte, tales cuestiones giran alrededor de las implicaciones que, en los diversos ámbitos de actividad humana, tiene el problema central en Habermas de la verdad. Esto es, de cómo justificar metas, valores, preferencias, juicios, procedimientos, metodología, tanto en la política y la moral prácticas, cuanto en los diversos campos de conocimiento. En esta dirección, Habermas sostiene la viabilidad y consistencia de su teoría de la acción comunicativa y de la ética de la discusión (que no del discurso, tal como nos aclara el traductor, en tanto la palabra alemana *Diskurs* contiene el significado de «diálogo» o «debate», no recogida necesariamente en el término español «discurso», de connotaciones más monológicas, el cual no obstante se ha asentado en las traducciones de Habermas).

Tal ética de la discusión se halla preocupada por discernir y justificar que los individuos, al entrar en un debate sobre sus preferencias, están creando y aceptando unas reglas que los obligan a aceptar al otro y sus razones, más allá de que el contenido de esas argumentaciones contradigan las propias. La preocupación de esta ética es la de buscar una conciliación entre las libertades individuales, expresadas en la capacidad de las distintas personas, en un mundo plural, de emitir juicios de preferencia, y la existencia de una comunidad moral, que busque acuerdos y consensos razonables. En definitiva, cómo hacer para que un individuo se sienta moralmente obligado desde su interior a respetar unas reglas de debate, que son en definitiva de convivencia de la comunidad, aun en los casos en que sus metas no puedan realizarse, de modo tal que en esas situaciones elija racionalmente negociar antes que imponer. ¿Abstracto? No tanto. Sin ir más lejos, el tema parece relevante en la España actual, teniendo en cuenta algunas propuestas políticas que muestran importantes dificultades para compaginar la realización de los propios intereses respetando las reglas procedimentales hoy vigentes. Habermas se sitúa entonces en la estela de la Ilustración, de Kant, y de su búsqueda de una fundamentación objetiva de normas prácticas universales. Alrededor de estas preocupaciones,

Habermas recupera y discute a Weber y a Popper sobre si la decisión de utilizar la razón para argumentar es una cuestión de fe o si, por el contrario, cabe demostrar racionalmente su superioridad; a Karl-Otto Apel acerca de la posibilidad de una fundamentación última del principio de universalización; a Jon Elster sobre la viabilidad de una «política deliberativa»; a Kymlica acerca de las relaciones entre cultura política y subculturas, entre ciudadanía clásica y ciudadanía multicultural; y a Quine, Carnap o Wittgenstein para tratar las relaciones entre lenguaje, conocimiento e intersubjetividad.

Cabe resaltar que ni la extensión reducida del texto, ni el formato de preguntas y respuestas –en una de las conferencias– van en desmedro de la rigurosidad ni de la precisión conceptual del contenido general de las aportaciones de Habermas.

Terrorismo global, *Fernando Reinares, Madrid, Taurus, 2003.*

El fin de la guerra fría y el mundo bipolar produjo transformaciones políticas y, por tanto, en los objetivos, formas de ejercicio y de organización del terrorismo. El texto de Reinares, especialista en el tema y catedrático de Ciencia Política de la Universidad Rey Juan Carlos 1, discurre sobre las características del nuevo terrorismo de la posguerra fría, cuya referencia ineludible son los atentados del 11 de septiembre.

La tesis principal de este trabajo, como su título lo indica, es el concepto de terrorismo global. El autor sostiene que el terrorismo actual no puede ser entendido con los instrumentos conceptuales propios de la guerra fría, sino que se está ante un fenómeno nuevo que, por tanto, exige una reconsideración teórica para poder dar cuenta de él. En efecto, el terrorismo de la guerra fría era internacional, pero el actual es global.

El terrorismo internacional de la guerra fría era llevado adelante por Estados que buscaban, por la vía de la financiación o del apoyo logístico a determinadas organizaciones, incidir negativamente en la gobernabilidad o directamente en el poder de otros países. También tenía como protagonistas a las propias organizaciones que ejercían el terror, que además de actuar en países específicos, establecían contactos ideológicos, políticos, económicos y militares con otras formaciones «hermanas». Este terrorismo fue transideológico, pues lo practicaron ambas superpotencias, así como diversas organizaciones de distintas raíces doctrinarias. En cualquier caso, sus ejes defini-

torios eran la contraposición, *grosso modo,* entre comunismo y capitalismo. La época de auge de este terrorismo fue la que se inició aproximadamente en la década de los 60 hasta la caída del muro de Berlín. El terrorismo actual puede parecer a primera vista una mera reorganización del terrorismo internacional de la guerra fría, pero es algo más que eso. Es un terrorismo global no sólo porque se manifieste en cualquier punto del planeta, sino porque su estructura interna ha cambiado, pasando de la rigidez vertical propia de la estructura militar del terrorismo internacional, a la horizontalidad de las redes, que contienen unos contingentes difusos de activistas. El adentro y afuera de la organización es menos nítido que en la época de la guerra fría. El carácter global del nuevo terrorismo viene asimismo determinado por el uso de las nuevas tecnologías, como la telefonía móvil o Internet, como armas logísticas, que permiten contacto permanente entre los miembros de la organización y tareas de proselitismo, reclutamiento, propaganda, gestión financiera y almacenamiento de datos, con similar clandestinidad (si es que esto existe en la red) y anonimato que en épocas precedentes.

Otro rasgo novedoso de este terrorismo global es que sus ejes definitorios proceden de fuentes religiosas, especialmente, el integrismo islámico, en detrimento de la escisión clásica comunismo-capitalismo. El terrorismo global no depende necesariamente del mecenazgo estatal, sino que –como lo define el autor– es un «terrorismo internacional privatizado» (p. 49). El mundo en el que actúa este terrorismo ya no es bipolar, y por tanto estas formaciones —como Al Qaeda– no se apoyan en un bloque contra otro, sino que tienen por objetivo particular a la única potencia dominante, Estados Unidos, y como objetivo general a Occidente.

A partir de este concepto básico, apoyado a su vez en una precisa definición del concepto de terrorismo (p. 16), descriptivo y no normativo, el trabajo de Reinares avanza hacia cuestiones como el análisis de la relación entre objetivos terroristas y las formas de ejercicio de la violencia, la caracterización del 11 de septiembre, las formas posibles de respuesta a estas nuevas formas de terrorismo y la discusión de la tesis del choque de civilizaciones, entre otros.

Una historia del terrorismo, *Walter Laqueur, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 2003.*

Este libro se publicó originalmente en 1997, y ahora es reeditado junto con un prólogo si acaso

inevitable después de los atentados terroristas del 11 S.

El trabajo se propone trazar una historia del terrorismo para, en primer lugar, afirmar y hacer notar que tal historia existe. En efecto, el autor –profesor de la Universidad de Georgetown y presidente del Consejo de Investigaciones Internacionales del Centro de Estudios Estratégicos de Washington– afirma que las diversas formas, ideologías y contextos en los cuales aparece y se desarrolla el terrorismo tiende a favorecer la idea de que se trata de un fenómeno inédito, original, del todo nuevo. Laqueur no niega esa diversidad, pero busca detectar rasgos de continuidad que hagan posible desligar lo novedoso de lo más o menos permanente.

Así, el autor sostiene que el terrorismo es, ante todo, una metodología, consistente en la utilización sistemática de la violencia política. No es por tanto ni una ideología ni una doctrina política, pues como *modus operandi* que es, ha sido utilizado por casi todas las corrientes del espectro político y para los más diversos fines.

Una historia del terrorismo fue desarrollado por Laqueur a partir de una de las conclusiones a las que arribó en su estudio sobre la guerra de guerrillas (*Guerrilla Warfare*): la noción de que el terrorismo urbano no constituye una nueva fase de la guerra de guerrillas, sino un fenómeno fundamentalmente diferente de ella, proveniente de otra tradición y dotado de otra herencia. Dejando de costado explícitamente la cuestión de cómo responder al problema de la violencia terrorista, Laqueur aborda en este trabajo básicamente cuatro puntos: la doctrina del terrorismo sistemático, la sociología de los grupos terroristas, las actuales interpretaciones del terrorismo, y por último sus rasgos habituales, sus metas, motivaciones y grado de eficacia.

Sobre este último punto, y particularmente en lo referido al alcance de la capacidad del terrorismo de lograr sus objetivos políticos –al menos los enunciados como metas de lucha–, Laqueur sostiene que la regla y no la excepción es la ineficacia política del terrorismo, pues históricamente estos movimientos han conseguido más bien lo contrario de lo que se proponían, es decir, más represión. En este sentido, Laqueur concluye que el marxismo estaba «más próximo a la verdad que al error» al concebir que la acción y movilización de las masas contaba con más probabilidades de alcanzar el éxito que las hazañas de un puñado de hombres, por más valientes o heroicos que quisieran ser. Siendo básicamente una forma de utilización de la violencia política, el terrorismo –según el autor– no es una mera técnica,

sino que quienes lo practican suelen tener ciertas creencias o temperamento, más allá de las diferencias ideológicas. La filosofía terrorista es como la técnica del terror político: puede ser utilizada por cualquier persona, indistintamente de su ideología política. En cuanto a la definición misma de lo que es terrorismo, Laqueur –además de diferenciarlo como se ha visto de la guerra de guerrillas– sostiene que ningún concepto tiene posibilidades de dar cuenta de todas las variedades de terror político históricamente habidas. Una definición operativa de terrorismo se debe autolimitar a señalar la sistemática utilización del asesinato, las lesiones y la destrucción, así como la amenaza de tales consecuencias, a fin de alcanzar fines políticos. A partir de aquí, todo son diferencias que, a los efectos explicativos científicos, son importantes pero irrelevantes en el sentido de que todas ellas se dan dentro del concepto de terrorismo: la acción violenta más o menos indiscriminada; el propósito de crear una atmósfera de terror o el de centrarse en la mera acción negativa de destruir físicamente a los enemigos u oponentes; la elección de víctimas por su carga simbólica o por la relevancia estratégica; y así se podría continuar enumerando otras diferencias. No obstante, el propio autor es escéptico acerca de la posibilidad de construir un concepto de terrorismo político no ya que cierre la controversia, sino que sea capaz de encontrar consenso entre los estudiosos e investigadores. Para muestra baste un botón: Laqueur sostiene que su propia definición será presumiblemente objetada por los «puristas» pues está basada en que un rasgo central del terrorismo es la utilización sistemática de la violencia política, en la medida en que tales críticos sostienen que terrorismo puede ser un solo y aislado acto de violencia política –por ejemplo, el asesinato del heredero del trono austrohúngaro en 1914 por parte de un estudiante del grupo clandestino *Unión o muerte*–, sin pretensión de inaugurar una cadena táctica de hechos con miras a lograr unos fines políticos.

Se trata por tanto de un trabajo histórico que, como tal, sirve para entender las formas actuales de la política y, en particular, arroja luz sobre el recrudecimiento del recurso al terror como medio para alcanzar determinados fines.

Javier Franzé

Ciento cuatro días, *Pedro Provencio, Germanía, Valencia, 2003, 156 pp.*

He aquí *Ciento cuatro días,* el nuevo libro de poesía de Pedro

Provencio (Alhama de Murcia, 1943), con la carga de hondura y de verdad a la que nos tiene acostumbrados *(Modelado en vacío* o *Es decir,* por ejemplo), más otros secretos contrabandos. Devuelvo mis impresiones sobre una lectura que me estuvo dando vueltas varios días (ciento cuatro, quizá) en la cabeza o, mejor dicho, en el alma. Lectura como quien dice con resaca, porque deja una mezcla de pesadumbre y gozo, ya que la fiesta valió la pena.

El artista siempre busca. El escritor ensaya distintos caminos y ese perseguir es el itinerario de sus libros. Pero algunas veces ocurren momentos de gloria, cuando encuentra. Son esos los libros fundamentales que justifican el trayecto. Es el caso de este poema biográfico a dos voces que inquiere hacia adentro, que expone oscuramente lo oscuro, no por regodeo sino para poder entenderlo.

Comprendida inevitablemente de una manera general e imperfecta –como aconsejaba Coleridge–, lo que primero trasmite esta poesía es la densidad de un conflicto: un nudo ciego que viene desde lejos, desde la infancia, o más atrás, desde la misma concepción (véase *Embrión,* 1991), y la voluntad de comprender su por qué. Hay una decisión empecinada de averiguar, de ir hasta el nervio porque existe la sospecha de que el dolor, siendo inevitable, sólo puede atenuarlo el conocimiento, el saber y su exposición con la palabra, con la escritura.

El doliente se vuelve hacia sí mismo porque sabe que a fuera no hay ayuda posible, se abisma en su interior y regresa al niño triste y desvalido en el que se reconoce. Sabe que el malestar es permanente, su rasgo más genuino, pero no se resigna, busca con determinación y a tientas. Desciende a la propia infancia, desanda turbios laberintos y haya una única experiencia diáfana: el placer de las primeras letras, el deslumbrante mecanismo del conocimiento que mitigaron la soledad, la pobreza, el desafecto. En el texto aparece el maestro, no el maestro en sí sino el eco de sus palabras devoradas por el niño; no importa lo que dicen sino el método, el camino del conocimiento, la llave que perforó el limitado techo de la aldea, las primeras letras que sacaron al pequeño de su soledad y su disgusto. Con ese descenso introspectivo el adulto encuentra, en la experiencia de su propia infancia, el recurso –el método–, para hacer soportable la intemperie que es el sino de una vida.

El poema avanza oscuro, turbio, enmarañado como la historia del que busca explicación y paliativo. Las dos voces de una misma biografía (el adulto que se ausculta sin anestesia y el colegial que aporta, en la voz del maestro, su

experiencia), van trenzando ese discurso espeso, intransferible y atroz que, sin embargo, transmite la densidad del dolor y la firmeza de la búsqueda. En este libro (libro inquisidor, sin trampas ni piedades), el sentido se asienta en la estructura, en la arquitectura del discurso, de una exposición que precisamente no discurre sino que se ensimisma, insiste, perfora, y evita la claridad porque no es claro el conflicto que investiga. Sin embargo logra ponerlo al rojo vivo por el «claro lenguaje de su forma oscura» y por los momentos de alta condensación que de tanto en tanto afloran, diáfanos, en ese continuo a dos voces, hacia adentro. Como ejemplo, este ajuste de cuentas que irrumpe con esa voz desesperada que interroga y golpea en defensa propia, para desaparecer luego en el río revuelto del poema, dejando una estela de inclemencia:

> Alguien que ha muerto hoy ¿qué tiene que decirme?
> Si no logro saberlo, ¿me dejará tranquilo?
> Alguien que se asoma a mis vísceras ¿qué busca?,
> ¿qué le decepciona tanto?, alguien entorpecido
> como si no hubiera bajado nunca de los árboles,
> ¿qué puedo decir yo para que se conforme
> y evite qué castigo y haga en mí qué milagro?

Una vez más el poema como indagación y el conocimiento como bálsamo pero, en este caso, encarnados en una biografía: el desasosiego con carnet de identidad.

Leonor Fleming

El fondo de la maleta

La droga sonora

El 14 de enero de 1895 Marcel Proust publicó en el periódico *Le Gaulois* un artículo titulado «Un domingo en el Conservatorio». Proust no era todavia Proust, es decir que no había compuesto su gran obra *En busca del tiempo perdido,* que empezó a ocuparlo hacia 1908. Sin embargo, la viñeta que contiene aquella página bien podría estar en su novela, donde la música aparece en abundancia y hasta ayuda al escritor a componer la vasta sinfonía que es el conjunto.

La anécdota es sencilla: el cronista llega a la sala del Conservatorio de París donde se ofrece un concierto orquestal. En el programa figura la quinta sinfonía de Beethoven. Dos amigos acompañan a Proust. Los tres se ensimisman en recuerdos y problemas personales. Una señora conversa en un palco con los cuatro invitados de la cena que seguirá al concierto.

De pronto, el narrador se levanta de su asiento, sale al pasillo y se encuentra con un conocido. La charla los distrae y no advierten que ha comenzado la música. No puede el narrador entrar en la sala y se contenta con percibir confusas armonías y mirar por una rendija del cortinado, en un ejercicio muy proustiano de espionaje novelesco: el mundo cabe en el ojo de una cerradura.

Rapto místico o efecto de una droga súbita y eficaz, la música había transfigurado a la multitud en una suerte de ejército que contemplaba el mundo desde la cresta de una suprema muralla. A lo lejos, todo podía estar ocurriendo: los preparativos de un combate, un baile cortesano, una serenata de amor, unos funerales, la cotidiana y extraordinaria salida del sol. Militancia inmóvil es la fórmula de esta pacífica tropa. La componen unos soldados alegres o abatidos, pero que viven su sentimiento en el encierro íntimo de cada cual. «Todos estaban más bellos que antes, despojados –por decirlo así– de sus circunstancias particulares y tan lejos de sí mismos como para aparentar la lejanía del pasado.»

Aquí está lo cardinal de Proust: el temblor del pasado que se percibe en la hondura del sujeto y que no es el pasado que recordamos sino el que ignoramos,

como si fuera el pasado de otro. La música es la vía regia de acceso a esa otra realidad que es, quizá, la auténtica, la que percibimos a rachas, de vez en cuando, en los momentos áureos y privilegiados de la vida. Los griegos inventaron una decisiva palabra para designar ese ejercicio que consiste en salir de sí mismo, alterarse y perderse para encontrarse: entusiasmo.

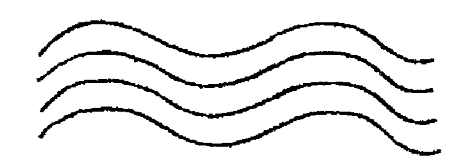
Sustancias químicas, raptos eróticos y éxtasis místicos nos fuerzan a conseguir ese acceso a la vida quizá verdaderamente verdadera que lo cotidiano nos impide vivir. La música, sin alterar nuestros metabolismos, sin intoxicarnos ni exigirnos la concentración excepcional del amor o la visión mística, la generosa música nos lo ofrece cada vez que nos encontramos con ella.

Colaboradores

RAQUEL AGUILERA: Lusitanista española (Málaga)
MANUEL ALBERCA: Crítico y ensayista español (Málaga)
JORGE ANDRADE: Escritor argentino (Buenos Aires)
RICARDO BADA: Escritor español (Colonia, Alemania)
YVES BONNEFOY: Escritor francés (París)
BLANCA BRAVO CELA: Crítica y ensayista española (Barcelona)
IRLEMAR CHIAMPI: Ensayista brasileña (San Pablo, Brasil)
JAVIER COCA: Lusitanista español (Málaga)
PATRICK COLLARD: Hispanista belga (Gante)
RICARDO DESSAU: Periodista argentino (Buenos Aires)
JESÚS LÁZARO DOCIO: Crítico de artes visuales español (Madrid)
CARLOS D'ORS: Crítico y ensayista español (Madrid)
LEONOR FLEMING: Crítica literaria argentina (Buenos Aires)
JAVIER FRANZÉ: Politólogo argentino (Madrid)
OSVALDO GALLONE: Crítico literario argentino (Buenos Aires)
RAFAEL GARCÍA ALONSO: Ensayista y crítico español (Madrid)
GERMÁN GAVIRIA ÁLVAREZ: Escritor colombiano (Bogotá)
GUSTAVO GUERRERO: Escritor venezolano (París)
PEDRO GURROLA: Crítico literario español (Barcelona)
AUGUSTO KLAPPENBACH: Ensayista argentino (Madrid)
CÉSAR LEANTE: Escritor cubano (Madrid)
RITA DE MAESENEER: Hispanista belga (Amberes)
ÍTALO MANZI: Crítico cinematográfico argentino (París)
DIEGO MARTÍNEZ TORRÓN: Escritor español (Córdoba)
JOAN MINGUET BATLLORI: Crítico de artes visuales español (Cornellá)
LEONARDO PADURA FUENTES: Escritor cubano (La Habana)
GRAZIELLA POGOLOTTI: Crítica y ensayista cubana (La Habana)
ANTONIO JOSÉ PONTE: Escritor cubano (La Habana)
LUIS PULIDO RITTER: Escritor panameño (Berlín)
TONIA REQUEJO: Crítica de artes visuales española (Madrid)
MARTA ROJAS: Escritora cubana (La Habana)
AGUSTÍN SEGUÍ: Historiador argentino (Saarbrücken)
JORGE TIMOSSI: Escritor cubano (La Habana)
CONSUELO TRIVIÑO: Escritora colombiana (Madrid)
GUILLERMO URBIZU: Crítico literario español (Zaragoza)

Boletín de la

INSTITUCIÓN LIBRE de ENSEÑANZA



N.º 52

José-Carlos Mainer • Carlos Wert • Eugenio Otero Urtaza
Juan Manuel Díaz de Guereñu • Agustín Andreu
Adolfo Sotelo Vázquez • Ana Pelegrín • Aitor Anduaga
Francisco Michavila • Begoña Carbelo Baquero

Director: Juan Marichal

Edita: FUNDACIÓN FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS
Paseo del General Martínez Campos, 14. 28010 MADRID
Teléfono: 91 446 01 97 Fax: 91 446 80 68
<bile@fundaciónginer.org> <www.fundacionginer.org>

Con el patrocinio de



INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Revista Iberoamericana

Directora de publicaciones
MABEL MORAÑA

Secretaria Tesorero
BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual

Socios	**US**	**$65.00**
Socio Protector	**US**	**$90.00**
Institución	**US**	**$120.00**
Institución Protectora	**US**	**$140.00**
Estudiante	**US**	**$30.00**
Profesor Jubilado	**US**	**$40.00**
Socio Latinoamérica	**US**	**$40.00**
Institución Latinoamérica	**US**	**$50.00**

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la Revista Iberoamericana y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la Revista Iberoamericana, todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA *Revista Iberoamericana*
1312 Cathedral of Learning, University of Pittsburgh, Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili @pitt.edu • http:www.pitt.edu~iili

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS* por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2002

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros
España	Un año (doce números)	52 €
	Ejemplar suelto	5 €

		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
AECI
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

La literatura hispanoamericana en traducción

László Scholz

Suzanne Jill Levine

Gerald Martin

Alfred Mac Adam

Celina Manzoni









10 euros